MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

septembrie 1973 9

CUPRINS

VASILE TOMESCU

Un strălucit exponent al culturii noastre muzicale 1

VIOREL COSMA

Dimitrie Cantemir: Consideraţii estetice şi muzical-etnografice — Antologie de texte 3

DORU POPOVICI

Concepţia artistică a lui Dimitrie Cantemir 19

IACOB CIORTEA

Structuri modale şi ritmice în creaţia muzicală a lui Dimitrie Cantemir . . 22

EMILIA COMISEL

Obiceiuri şi genuri folclorice atestate de Dimitrie Cantemir, şi actualitatea lor . 30

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. VASILE TOMESCU

Témoignage historique : Démètre Cantemir 39

SOMMAIRE

VASILE TOMESCU

Un brillant représentant de la culture musicale roumaine 1

VIOREL COSMA

Démètre Cantemir : Considérations esthétiques et musicales- ethnographiques — Anthologie de textes 3

DORU POPOVICI

La conception artistique de Démètre Cantemir 19

IACOB CIORTEA

Structures modales et rythmiques dans la création musicale de Démètre Cantemir 22

EMILIA COMISEL

Coutumes et genres folkloriques attestés par Démètre Cantemir et leur actualité. 30

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. VASILE TOMESCU

Témoignage historique : Démètre Cantemir 39

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
Anul XXIII nr. 9 (250) SEPTEMBRIE 1973

Tricentenarul Dimitrie Cantemir

UN STRĂLUCIT EXPONENT AL CULTURII NOASTRE MUZICALE

Precedată de aportul unor oameni de cultură români, ca Nicolae Milescu Spătaru sau Petre Cercel, care au afirmat în Europa epocii feudale valori ale literaturii și artei românești, contribuția lui Dimitrie Cantemir pe tărîmul gîndirii istorice, filozofice și literare, al creației și teoriei muzicale și al etnografiei constituie un moment strălucit al istoriei vieții spirituale a poporului nostru. Împlinirea a trei veacuri de la nașterea lui Cantemir este de aceea și pentru cultura muzicală românească un prilej emoționant de evocare a înfăptuirilor muzicianului înzestrat și savantului care și-a înscris numele în cronica atît de bogată a confluențelor cultural-artistice ale orientului cu occidentul, ale artei de milenară tradiție cu muzica nouă a clasicismului european. În opera sa originală și sintetizatoare, în efortul său de invenție și selectare, de înnoire și sistematizare a elementelor artei muzicale, în strădania rodnică de a cunoaște și descrie aspecte ale muzicalității poporului român și ale artei sale sincretice în raport cu arta altor neamuri, Cantemir este deopotrivă exponentul unei strălucite culturi eclectice ca și precursorul, deschizătorul de drumuri noi. Discipol al unor renumiți pedagogi muzicali de la care și-a însușit practica și știința muzicii orientale, Dimitrie Cantemir reprezintă prin celebra sa dexteritate de virtuos al tamburului și neyului harul binefăcător pe plan moral și estetic pe care muzica îl avea în concepția anticilor. „Tamburul — se afirmă în Revue et Gazette Musicale de Paris din 28 octombrie 1838 — după părerea celor din Orient, ei l-au primit de la filozoful Platon, care potrivit opiniilor lor, stăpînea perfect arta muzicală și era inventatorul acestui instrument, la care cînta cîteva melodii compuse de el însuși... Acest instrument este destul de plăcut în sine, dar pentru a place el trebuie să fie mînuit de o mînă meșteră. Prințul Dimitrie Cantemir — conchide revista amintită — faimos prin talentul său pentru muzică, a devenit totodată celebru prin priceperea de a cînta din tambur". Este important să reținem faptul că faima lui Cantemir ca muzician în lumea artistică atît de pitorească a Constantinopolului din pragul veacurilor XVII — XVIII, nu constituie un fapt izolat în relațiile Țărilor Române cu lumea Orientului. Philippe Mousket și Peire Vidal cîntă în veacul al XVIII-lea figuri și momente din istoria Românilor, iar Geoffroy de Villehardouin, cronicar al Cruciadelor și Mareșal de Romania, semnalează încă de la începutul secolului al XIII-lea prezența muzicii în viața Românilor, mărturii îmbogățite apoi prin aportul lui Froissart, Mihail Ducas și Jean de Vavrin în secolele XIV—XV. În timpul uceniciei artistice și cărturărești a lui Dimitrie Cantemir în fosta capitală a Bizanțului

https://biblioteca-digitala.ro

un anume Miron din Moldova, vestit virtuos al violei d'amour, pusese în umbră pe Isac, favoritul cercurilor muzicale din Constantinopol. Completînd documentarea întreprinsă de cercetători de seamă ai drumului străbătut de Cantemir în ce privește inițierea în arta sunetelor, avem astăzi documentat faptul că tînărul moldovean, în calitatea sa de prieten al ambasadorului Franței și de colaborator al unor învățați și artiști atașați ambasadei, folosea prilejul de a cunoaște îndeaproape manifestările artei muzicale europene. Aceasta ne-o atestă de pildă A. de la Mottray în ale sale Călătorii din Europa, Asia și Africa, lucrare publicată la Haga în 1724, în care se arată că în palatul Franței, pe care Cantemir îl frecventa, aveau loc spectacole teatrale și muzicale, susținute de artiști veniți din Italia și din Franța. Cunoștințele mijlocite de acest contact vor face posibil raportul pe care autorul Descrierii Moldovei îl va stabili între jocurile populare românești și cele aparținînd de pildă francezilor și polonezilor. Citățm din Capitolul al 17-lea al cărții lui Cantemir, Despre năravurile Moldovenilor : „Jocurile sînt la Moldoveni cu totul altfel decît la celelalte neamuri. Ei nu joacă doi sau patru inși laolaltă, ca la franțuji și leși, ci mai mult roată sau într-un șir lung. Altminteri, ei nu joacă prea lesne decît la nunți. Cînd se prind unul pe altul de mînă și joacă roata mergînd de la dreapta spre stînga cu aceiași pași potriviți, atunci zic că joacă hora ; cînd stau însă într-un șir lung și se țin de mîini așa fel că fruntea și coada șirului rămîn slobode și merg împrejur făcînd felurite întorsături, atunci aceasta se numește... dans". Așa cum afirmă muzicologul Hallil Bedi, în contextul muzicii orientale Cantemir reprezintă o voce pe cît de viabilă pe atît de distinctă, de nuanțată în sensul artei românești de obîrșie populară și moștenitoare a străvechiului melos bizantin ; în același timp, conform investigațiilor întreprinse în trecut de etnomuzicologi ca Theodor T. Burada și în timpurile moderne de savanți ca Erich Schenk și George Breazul, și confirmate astăzi în contactele noastre cu muzicologi ca Jacques Chailley, melodii compuse de Cantemir au putut intra în conștiința și sensibilitatea artistică europeană, traversînd opere de Gluck și Mozart, lăsîndu-și în orice caz amprenta grației și farmecului lor specific.

Prezentă în tratate de prestigiu, elaborate începînd cu anul 1 751 în Franța, confirmată ca vie în practica muzicală de observatori străini ai vieții artistice românești de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, prețuită de erudiți ca Voltaire, cercetată de orientaliști cu renume ca Guillaume-André Villoteau, sau Antoine Louis Castellan, stimulați în activitatea lor de campania întreprinsă de Napoleon în Egipt, semnalată în enciclopedii și dicționare timpurii și recente, opera muzicală și etnografică înfăptuită de Dimitrie Cantemir, înfruntînd vicisitudinile unor epoci tulburi, luminează astăzi orizontul științei noastre muzicale prin pilda ei înaltă de umanism și patriotism fierbinte, prin valoarea ei spirituală intrinsecă, prin fondul de cunoștințe și de idei proprii pe care ni le transmite.

Dr. VASILE TOMESCU

https://biblioteca-digitala.ro

DIMITRIE CANTEMIR: Considerații estetice și muzical-etnografice

Antologie de texte realizată de Viorel Cosma

Multă vreme, lucrările cu conținut istoric, literar și filosofic ale lui Dimitrie Cantemir au rămas în afara investigațiilor muzicologiei noastre, deseori fiind socotite fără interes muzical, etnografic, folcloric, organologic. Abia în secolul trecut, o dată cu publicarea în limba română a operelor marelui învățat moldovean, atenția cercetătorilor s-a îndreptat asupra moștenirii sale științifico-literare, punîndu-se în lumină textele referitoare la muzică din *Descriptio Moldaviae, Incrementa atque decrementa aulae othomanicae* și *Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor*. În ultimele decenii s-a lărgit aria studierii operelor lui Dimitrie Cantemir și asupra altor lucrări, sugestii și documente referitoare la folclor, instrumente muzicale, obiceiuri și datini populare, dar mai ales informații asupra culturii muzicale otomane, oferind *Vita Constantinii Cantemyrii* și *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*. Totuși, valorificarea izvoarelor muzicale dezvăluite de creația lui Dimitrie Cantemir era încă departe de epuizare.

O atentă cercetare, mai ales asupra lucrărilor din tinerețe *(Divanul, Metafizica și Istoria ieroglifică)* demonstrează o permanentă și activă preocupare a „prințului valah" față de viața artistică și față de manifestările muzicale în special. Textele lui Dimitrie Cantemir oglindesc fără putință de tăgadă că pasiunea pentru muzică s-a născut pe meleagurile natale, încă din vremea copilăriei și adolescenței petrecute la Iași sub îndrumarea ieromonahului umanist Ieremia Cacavelas.

Cunoașterea paginilor răzlețe cu referire la muzică și folclor (exceptînd bineînțeles cele două lucrări teoretice pur muzicale *Kitâbu ilmi'l mûsikî alâ vechi'l-hurûfât* și *Introducere în muzica turcească)* a devenit nu numai o necesitate pentru înțelegerea deplină a moștenirii științifice a lui Dimitrie Cantemir, dar mai ales o inedită și bogată sursă de documentare pentru istoria muzicii românești din pragul veacului al XVIII-lea. Totodată, numeroasele traduceri în limba română cu inerentele greșeli de interpretare ale istoricilor din trecut, solicitau o revenire la sensurile exacte ale terminologiei tehnice muzicale folosită de Dimitrie Cantemir. Se mai impunea și o *unificare* a citatelor din textele originale care au început să circule în muzicologia românească sub diverse versiuni literare, adeseori nu lipsite de erori de interpretare lingvistică.

Textele de față au fost *selectate* din aproape întreaga operă a lui Dimitrie Cantemir. Atunci cînd autorul și-a redactat lucrările în limba română *(Istoria ieroglifică, Divanul, Hronicul)* am folosit versiunea o r i g i n a l ă, fără nici o modernizare lingvistică. Cînd am apelat la traduceri din limbile latină, rusă, engleză, germană, am preferat tălmăcirile cele mai apropiate de original, coroborate cu edițiile științifice contemporane. Pentru extrasele din *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane* (care văd lumina tiparului în limba română pentru *prima oară)* am redat textul pus la dispoziție cu bunăvoință de către istoricul Virgil Cîndea, îngrijitorul ediției de *Opere complete* (în curs de publicare de către Editura Academiei Române). La sfîrșitul fiecărui citat se indică toate elementele bibliografice de identificare a textului.

Antologia de texte este alcătuită pe principiul *cronologic* al elaborării materialelor de către Dimitrie Cantemir. Fiecare extras dintr-o nouă lucrare l-am însoțit cu facsimilul paginii de titlu (manuscris sau ediția *princeps).*

Paginile lui Dimitrie Cantemir cu privire la muzică, etnografie, folclor, organologie muzicală, istoriografie etc. relevă atașamentul deplin față de arta românească, dar totodată confirmă cultura muzicală multilaterală a unei personalități de prestigiu european.

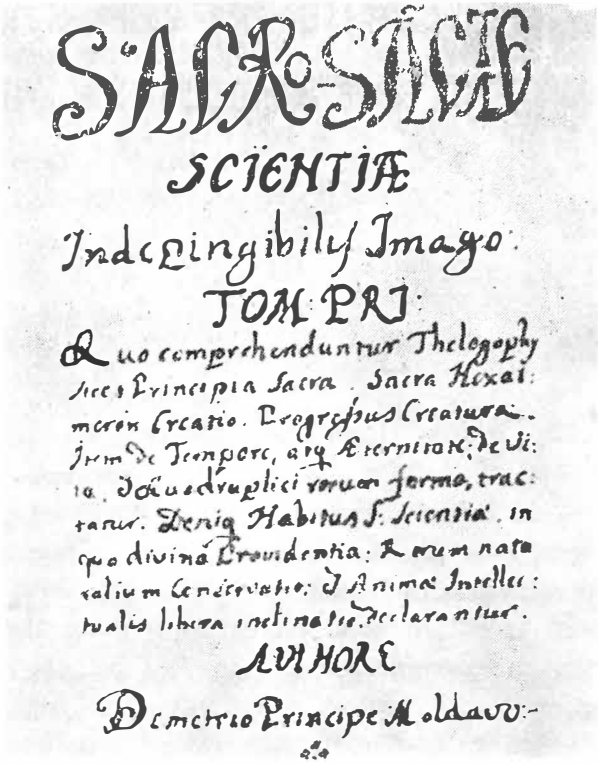
https://biblioteca-digitala.ro

ΔΙΒΗΝΥΛΒ
ΚΒΤΗΡΙΟΝ
ΔΙΑΛΕΞΙΣΤΟΥ
ΙΩΑΝΝΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
ΙΩΑΝΟΥ ΑΝΤΙΟΧΟΥ

„Iată dară că mintea sănătoasă a fi de poftit iaste, şi aceasta cu mare nevoinţă de silit iaste. Cît, dară, de frumos şi de mîngîios lucru iaste înţelepciunea! Căci făcînd ca întru dragostele şi în lucrurile oamenilor frumoasă chiverniseală şi cuviinţă să fie şi, ca cum ar fi o frumoasă răsunare, cu mult decît céia a musichiei mai cu mîngăiere cuprinsă. A cării înţelepciune, cinsteşele şi frumoasa frumuseţe de să vor cu a sufletului ochi privi, pre a sa mare dragoste în oameni cei cu pricéperea cuprinşi a aţîţa poate..."

(Divanul sau gîlceava Înţeleptului cu Lumea sau giudeţul Sufletului cu Trupul. Plin de trudă şi de osteneală iubirea a lui Ioan Dimitrie Constantin Voevod... S-au tipărit în *oraşul scaunului domniii în Iaşi Leat de la* Adam 7206, iară de la mîntuinţa lumii 1698, meseţa avgust 30. Ed. îngrijită şi studiu introductiv de Virgil Cîndea, Bucureşti Ed. pt literatură, 1969, p. 315).

[Oamenii, şi nu Dumnezeu] „s-au străduit necontenit să scoată meşteşuguri din necontenite experienţe[...]să compună felurite jocuri,


SACRO-SANCTÆ
SCIENTIÆ
Indepingibilis Imago.
TOM PRI:
Quo comprehenduntur Theologia
sive Principia Sacra. Sacra Hexa-
meron Creatio. Progressus Creatura-
rum de Tempore, aeq Æternitate: de Vi-
sione. De duplici rerum forma, trac-
tatur. Deinq Habitus S. Scientiæ, in
quo divina Providentia: Rerum natu-
ralium Conservatio: & Animæ Intellec-
tualis libera inclinatio declarantur.
AUTHORE
Demetrio Principe Moldavo-
&c.

să conducă dansul după măsură şi cîntec, să împodobească teatruri..."

(Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago trad. românească: *Metafizica* de N. Locusteanu, cu introducerea de Em. Grigoraş. Bucureşti, Bibl. Universală, 1928, p. 312).

„Poate Privighetoarea aceasta săvîrşi, căci în cuvint vreodată a să osteni nu ştie. Ce mai cu deadins lucrul cercînd, o aflară că macară că în limbă latĕ şi la voroavă neîncetată ieste, însă ce şi pentru ce, aşé mult ritorisésţe, nici ea nu poate ştie (că voroava lungă şi tot acéia, de multe ori poftorită, de ar fi cît de dulce şi de frumoasă, pînă mai pre urmă să arată greţoasă şi săţioasă).

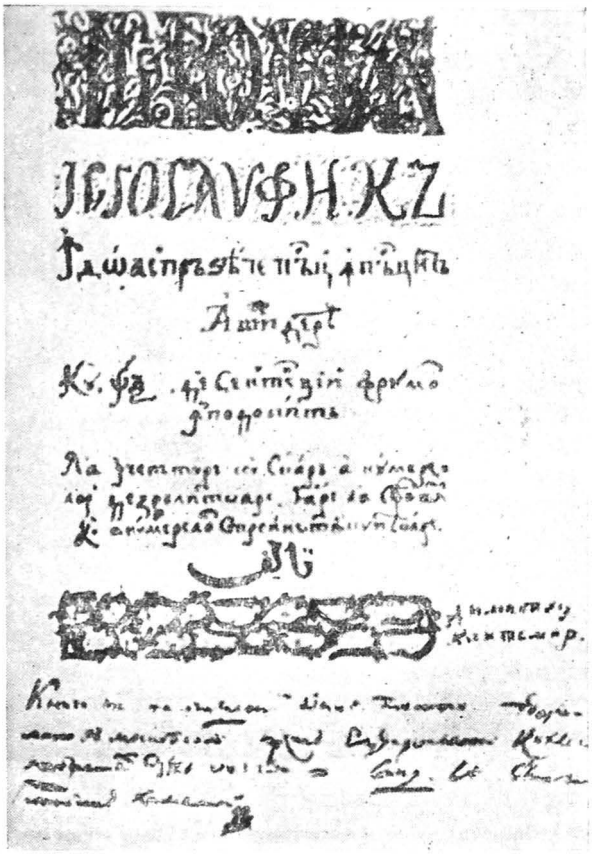
(Istoria ieroglifică, Ediţie îngrijită şi studii introductive de P. P. Panaitescu şi I. Verdeş, Bucureşti, Editura pentru literatură, Vol., 1, 1965, p. 84—85)

„Iară preotul Filohrisos dzisă: O, de tréi ori fericit, priietine, că hrismos minunat ca acesta prea puţini au ascultat şi în fericire ca aceasta mai nime n-au întrat. Eu, cu multă plecăciune dacă pe Filohrisos pentru ca hrismosul să-mi aréte rugai, el dzisă: Hrismosul ieste acesta:

În pămîntul negru cine lut galbăn găseşte,
Acela în toată pofta nu să obosésţe.
Cine lutul galbăn pentru dzua neagră scoate,
Fîntîna Nilului în casă-şi a avea poate.
În dragoste te-am luat, fiiul mieu te numésţe,
Tuturor şi-n tot lucrul numele-mi pomenésţe."

(Istoria ieroglifică, p. 178—179).

https://biblioteca-digitala.ro



„Norocul dară, într-acesta chip pre Ilelge după Cămilă aşedzind, ţinţarii cu fluiere, greierii cu surle, albinele cu cimpoi, cîntec de nuntă cîntînd, muşiţele în aer şi furnicile pre pămînt mari şi lungi danţuri ridicară, iară broaştele toate împreună cu brotăceii din gură cîntec ca acesta în versuri tocmit cînta :
Prundul Evfrathului mărgăritariu naşte,
Cămila din iarbă céle scumpe paşte. . ."

(Istoria ieroglifică, p. 138—139).

„După a împăraţilor poruncă, cu toţii îndată de masă şi veselie să lăsară şi de arme şi de război să apucară (că precum după răscoale liniştea cu veseliile, aşé după veselii armele şi gîlcevile adése urmadză), toată jiganiia cumplită colţii îşi tociia şi toată pasirea rumpătoare pintenii îşi ascuţiia. Cucoarăle cu buciunele buciuma, Lebedele cîntecul cel de pre urmă a morţii cînta, Păunii de răutatea ce videa, în gura mare şi cu jéle să văieta. Şoimii ca hatmanii, Uleii ca sărdarii, Coruii ca căpitanii pe dinaintea gloatelor şi a bulucurilor să primbla, Pupădza ca ceauşii la alaiu îi aşedza, Căile din fluiere şuiera, Brebnăcile înalt pentru paza străjilor să înălţa".

(Istoria ieroglifică, p. 246).

„Şi aşé muştile, după ce în aer pre cît vrea pre pasiri obosiia, trîntorii buciumul de întornat cînta şi cu toatele de izmoavă la ospăţ şi la masă să aşedza".

(Istoria ieroglifică, p. 248).

„Acéstea şi altele ca acèstea ticăită păsăruica cu olecăioase viersuri şi cu miloase glasuri pamintea şi moartea puilor săi cu jéle cînta :

„A lumii cînt cu jéle cumplită viaţă,
Cum să trece şi să rupe, ca cum am fi o aţă.
Tînăr şi bătrîn, împăratul şi săracul,
Părintele şi fiiul, rude şi-alalt statul,
În dzi ce nu gîndeşte, moartea îl înghite,
Viilor rămaşi otrăvite dă cuţite.
Ţărna tiranul, tărna ţăranul astrucă,
Izbînda, dreptatea, în ce-l află-l giudecă,
Unii fericiţi să dzic într-a sa viaţă,
După moarte să cunoaşte c-au fost sloi de gheaţă".

Ca şoarecele nici de versul, şi de viersuri în ceva îndouplecîndu-să, nici de fierbinţi lacrămile şi duioase suspinurile păsăruicăi cevaşi milostivindu-să şi pre cel mai mic puiu omorînd, cu mare veselie la cuibul său îl dusă".

(Istoria ieroglifică, p. 248—255).

„Precum a unui organ de muzică toate coardele deodată lovindu-să o răsunare oarecare dau, însă vreo melodie tocmită şi după pravilele musicii alcătuită nici cum nu se aude, carea puterii auzului mai multă îngreţoşare aduce decît plăcere, aşa iastă şi voroava a mulţi şi deodată."

(Istoria ieroglifică, apud : Iliescu Ion. Geneza ideilor estetice în cultura românească. Timişoara, Ed. Facla, 1972, p. 84).

„Eu îi dzisi : (De moarte nu te teme si de viaţă nu fi cu grijă), ce cîntecul ce ştii, cum mai curînd şi cum mai bine stii, mi-l cîntă, pentru carile împreună cu viata si alte multe şi scumpe de la mine daruri vii lua, carile, după giuruinţa cuvîntului, îndată şi cu plinea-la lucrului vor urma. „Ea dară, într-acesta chip cîntecul începu :

„Cu penele Şoimul vîntul despicînd,
Cu Bîtlanul negru cuvîntul puind,
Corbul d-inceput cu rău tiráneste,
Nici din hereghie pre drept stăpînéste,
Ce-n cuibul altora oaîle ce-au scos,
Tara laba Şoimului le va da-le gios,
Cel cu un corn, iute, mai iute la minte,
Ale sale cére cu svinte cuvinte,
În curîndă vréme, după fulger, tunul
Rău îi va detuna, din mulţi păn la unul".

(Istoria ieroglifică. Vol. 2, 1965, p. 95—96).

„Tată-mieu, glasul acel asé de tîngăios si aşa de mîngăios audzind, îndată descîntecul necromandiii asupra laptelui a descînta începu (căci precum duhul Biruinţii să fie într-acesta chip strigat pricepusă)".

(Istoria ieroglifică. Vol. 2, 1965, p. 112—113).

https://biblioteca-digitala.ro

„Cînd se trăgea îndărăt, mitropolitul, în mijlocul bisericii, îi punea pe cap o coroană de aur împodobită cu pietre scumpe și, în timp ce psalții cîntau, ἄξιον ἐστιν îl apuca de brațul drept, iar postelnicul de cel stîng și-l urcau pe un tron cu trei trepte, așezat în partea dreaptă a bisericii.

În vremea aceasta se slobozeau tunurile ce se aflau împrejurul cetății, iar muzicanții începeau să cînte din instrumente".

(Descrierea Moldovei, p. 95).

„Apoi cu psalții patriarhului înainte, în timp ce se cîntă τό ἄξιον ἐστιν voievodul pășește în casa Domnului și, în mijlocul ei, își face semnul crucii către altar, iar după ce sărută icoanele sfinților, se îndreaptă spre strana hotărîtă pentru domnii Moldovei.

În vreme ce urcă cea dintîi treaptă a acesteia, protodiaconul rostește ἐκτενάζ (ectenia) în care îl pomenește și pe noul domn în chipul acesta: „Încă ne rugăm pentru binecredinciosul, prealuminatul și preaînălțatul nostru domn cutare, să-i dea lui biruință, tărie, sănătate și noroc, și Domnul Dumnezeul nostru să-l ajute și să-l călăuzească și să-i pună la picioare pe toți vrăjmași săi".

După ἐκτενάζ (ectenie) patriarhul în odăidii, înconjurat de patru sau de mai mulți mitropoliți, intră în altar; domnul îl urmează si îngenunchind își reazemă fruntea de pristol. Patriarhul îi pune patrafirul pe cap și, după ce îi citește rugăciunea orînduită odinioară la încoronarea împăraților, îl unge cu sfîntul mir.

După aceea domnul se scoală în picioare și se întoarce la strana sa, în vreme ce psalții cîntă polihronul:

„Doamne Dumnezeul nostru, dă-i viață lungă binecredinciosului, preaînălțatului și prealuminatului nostru voievod și domn al întregii Moldove, domnul nostru cutare. Dă-i Doamne, ani mulți!"

După aceasta patriarhul se așează și el în strana lui, poruncește să se facă tăcere, rostește cîteva vorbe de laudă pentru domn și-l îndeamnă să fie cu frica lui Dumnezeu și să apere biserica. După aceea urmează polihronul pentru patriarh, care e alcătuit aproape din aceleași vorbe ca și cel pentru domn".

(Descrierea Moldovei, p. 103—104).

„Ajungînd acolo, aceștia sînt primiți cu mare cinste de miralem-aga, care cheamă îndată tubulhanaua, adică muzica împărătească orînduită pentru domn. În vremea aceasta, după ce tubulhanaua începe să bată tobele obișnuite la turci, tot alaiul iese în rînduilă din curtea sultanului. — În frunte sînt ceaușii, doi cîte doi; le urmează aga-larii vizirului îmbrăcați în aceleași straie cu care se înfățișează în divanul sultanului; după ei pășesc capuchehaia domnului și boierii moldoveni; iar la urmă miralem-aga, care poartă un steag desfășurat și cele două tuiuri, tubulhanaua îl împresoară dindărăt".

(Descrierea Moldovei, p. 106).

„Miralem-aga se întoarce cu slujitorii curții la palatul împărătesc, dar tubulhanaua rămîne la domn cîntînd în fiecare zi cîte trei ceasuri înainte de asfințitul soarelui (care vreme se cheamă în turcește *ikindi) neubet sau semn* de strajă. Cinstea aceasta nu o au decît domnii din Moldova sau Valahia, fiindcă nici un pașă nu poate să se slujească de muzică ostășească atîta vreme cît se află în Țarigrad".

(Descrierea Moldovei, p. 107).

„Domnul încalecă pe cal și, așteptînd sosirea vizirului cel mare, poruncește boierilor săi să se rînduiască la stînga sa. Pe urmă se închină cu capul plecat și cu mîinile pe piept către vizirul cel mare și ceilalți viziri, care de obicei, îi răspund în același chip. Cînd aceștia pleacă spre palatele lor, domnul, călare, cu același alai cu care a venit, cu tubulhanaua, însoțit de paicii și achiulahlii sultanului, iese din curtea palatului".

(Descrierea Moldovei, p. 111).

„Pe domn îl mai însoțesc un capugibașa cu patru capugii de rînd și tot atîția ceaușî, doi achiulahli, doi ceatîri și doi paici împărătești, precum și o ceată de muzicanți, de care se slujește de obicei și vizirul".

(Descrierea Moldovei, p. 112).

„După călărești urmează o muzică creștinească cu pauce și trîmbițe; deasupra ei flutură un steag alb (semn de pace și supunere), între două tuiuri sau cozi de cal, date domnului de către Poartă. [...] După domn vin slujitorii săi de casă. După aceștia, fluturînd în vînt, vin trei steaguri roșii, pe care le poartă cei ce țin locul lui sangeac-agasi; steagul din mijloc care are sus, în virf, jumătate de lună, ce i se zice *alem,* iar celelalte numai niște bumbi, poleiți cu aur. Urmează o ceată de muzicanți turci, care fac o larmă asurzitoare cu pauce mari și cu trîmbițe".

(Descrierea Moldovei, p. 114).

„După ce se sfîrșește slujba, ieșind afară din biserică, îl întîmpină strigările și muzica obișnuită a alaiului turcesc, care rămîne toată vremea aceasta în drum. Însoțit de turci, se îndreaptă spre curtea domnească".

(Descrierea Moldovei, p. 116).

https://biblioteca-digitala.ro

După purtătorii steagurilor urmează tulbuhanaua sau muzica ienicerilor, după care se întind, pe amîndouă laturile, armaşii".

(Descrierea Moldovei, p. 167).

„De acolo domnul, păşind în urma mitropolitului şi în cîntarea τό ἄξιον ἐζτγ după ce se închină la sfintele icoane, se suie în amvon (lucru neîngăduit nimănui afară de domn şi preoţi), iar în mijlocul bisericii îşi face semnul crucii".

(Descrierea Moldovei, p. 168).

„În colţul din dreapta al stranei sînt cîntăreţii moldoveni, în cel din stînga cîntăreţii greci, care cîntă cu schimbul cîntările bisericeşti în amîndouă limbile [...] De-a lungul pereţilor bisericilor sînt zidite, ce e drept, strane pentru toată lumea, dar nimeni nu cutează să se aşeze decît la vecernie, cînd se cîntă vieţile sfinţilor sau psalmii lui David. Numai domnului îi este îngăduit să stea cu capul acoperit în biserică şi el se descoperă numai atunci cînd se cîntă *Sfintu este Dumnezeul nostru,* cînd se citeşte Evanghelia, cînd se spune *Crezul* de la Niceea, *Tatăl Nostru* sau cînd preotul nostru rosteşte vorbele cele sfinte ale *Cinei celei de taină*".

(Descrierea Moldovei, p. 170—171).

„Iar cînd sînt ospeţe mai mari, masa se aşează în divanul cel mic. Răsunetul tobelor şi al trîmbiţelor dă semn pentru aducerea bucatelor [...] Cînd domnul începe să mănînce, se slobozesc tunurile, iar muzica turcească şi cea creştinească pornesc să cînte".

(Descrierea Moldovei, p. 172).

„ ... în vreme ce domnul duce paharul la gură, se slobozesc toate tunurile împrejur, cu bubuitul cărora se amestecă muzica, din care însă cei de faţă nu aud decît răsunetul, care vine din bolţile largi ale palatului".

(Descrierea Moldovei, p. 175).

„Cînd domnul îşi pune şervetul pe masă însemnează că ospăţul s-a isprăvit. [...] Muzica domnului îi însoţeşte pe ceilalţi boieri pînă la casa lor".

(Descrierea Moldovei. p. 175).

„Feţele bisericeşti merg în frunte şi cîntă cîntările de îngropăciune obişnuite în biserica Răsăritului ; de amîndouă laturile păşesc oştenii cu puştile şi steagurile întoarse. [...] Alaiul se încheie cu o muzică de oaste, în care sînt amestecate tobe, care, cu sunetul lor înăbuşit, dau un cîntec de jale. Cu această rînduială domnul este dus la mitropolie şi, cîtă vreme se cîntă litaniile, îl pun jos în faţa stranei domneşti, în care şedea cît era în viaţă. [...] Mitropolitul aruncă peste sicriu cel dintîi pumn de ţărînă. În vremea aceasta se slobozesc tunurile, iar dangătul clopotelor, care face o larmă asurzitoare şi care nu se opreşte pînă ce nu se umple groapa, se amestecă cu sunetele muzicii".

(Descrierea Moldovei. Traducere de Petre Pandrea. Bucureşti, Ed. Minerva, 1973, Cap. X *Despre îngropăciunea domnilor,* p. 179, 180, 181).

„Jocurile sînt la moldoveni cu totul altfel decît la celelalte neamuri. Ei nu joacă doi sau patru inşi laolaltă, ca la franţuji şi leşi, ci mai mulţi roată sau într-un şir lung. Altminteri, ei nu joacă prea lesne decît la nunţi. Cînd se prind unul pe altul de mînă şi joacă roată, mergînd de la dreapta spre stînga cu aceiaşi paşi potriviţi, atunci zic că joacă *hora ;* cînd stau însă într-un şir lung şi se ţin de mîini aşa fel că fruntea şi coada şirului rămîn slobode şi merg împrejur făcînd felurite întorsături atunci acesta se numeşte, cu un cuvînt luat de la leşi *„danţ".* La nunţi, înainte de cununie au obicei să joace în ogrăzi şi pe uliţe în două şiruri, unul de bărbaţi, iar celălalt de femei. La amîndouă se alege o căpetenie, un om bătrîn şi cinstit de toţi, care poartă în mînă un toiag poleit cu aur sau unul pestriţ, legat la capăt cu o năframă cusută frumos. La pasul cel dintîi una dintre căpetenii trage pe ceilalţi, care trebuie să vină după ea, de la dreapta spre stînga, cealaltă îi trage de la stînga spre dreapta, astfel încît ajung să stea faţă în faţă ; după aceea se întorc spate la spate, apoi se învîrtesc şir în şerpuiri arcuite şi, ca să nu se încurce, se mişcă aşa de încet, încît mai că nu se poate vedea că şirurile se mişcă. În amîndouă şirurile fiecare îşi ia locul după rangul lui. Jupînesele şi jupînitele boierilor au locul după starea bărbaţilor şi părinţilor lor. Totuşi căpetenia are totdeauna locul cel

https://biblioteca-digitala.ro

dintîi, locul al doilea îl ia nunul, iar pe al treilea mirele. Aceleași locuri le iau în șirul femeilor nuna și mireasa, chiar dacă acestea sînt dintr-o stare mai de jos decît celelalte. Pînă la urmă, însă, cele două rînduri se amestecă și joacă roată, în așa chip că fiecare bărbat însurat ține de mîna dreaptă pe nevasta lui, iar holteii țin fiecare de mînă cîte o fată de seama lor și le învîrtesc împrejur. Uneori hora se învîrtește în trei colțuri, în patru colțuri sau în forma unui ou, după voia și iscusința căpeteniei. Afară de aceste feluri de jocuri, care se joacă pe la sărbători, mai sînt încă alte cîteva aproape un *eres*, care trebuie alcătuite din numerele fără soț 7, 9 și 11. Jucătorii se numesc *„călușari"*, se adună o dată pe an și se îmbracă în straie femeiești. În cap își pun cunună împletită din pelin și împodobită cu flori ; vorbesc ca femeile și, ca să nu se cunoască, își acoperă obrazul cu pînză albă. Toți au în mînă cîte o sabie fără teacă, cu care ar tăia îndată pe oricine ar cuteza să le dezvelească obrazul. Puterea aceasta le-a dat-o o datină veche, așa că nici nu pot să fie trași la judecată, cînd omoară pe cineva în acest chip. Căpetenia cetei se numește *starițĭ*, al doilea *primicer*, care are datoria să întrebe ce fel de joc poftește starițul, iar pe urmă îl spune el în taină jucătorilor, ca nu cumva norodul să audă numele jocului mai înainte de a-l vedea cu ochii. Căci ei au peste o sută de jocuri (figuri — n.n.) felurite și cîteva așa de meșteșugite, încît cei ce joacă parcă nici nu ating pămîntul și parcă zboară în văzduh. In felul acesta petrec în jocuri necontenite cele zece zile între Înălțarea la cer a lui Hristos și sărbătoarea Rusaliilor și străbat toate tîrgurile și satele jucînd și sărind. În toată vremea aceasta ei nu dorm altundeva decît sub acoperișul bisericii și zic că, dacă ar dormi într-alt loc, iar căzni de îndată *„strigoaiele"*. Dacă o ceată de aceasta de călușari întîlnește în drum alta, atunci trebuie să se lupte între ele. Ceata biruită se dă în lături din fața celeilalte și, după ce fac învoieli de pace, ceata biruită este supusă celeilalte cete vreme de nouă ani. Dacă vreunul este omorît într-o astfel de încăierare nu se îngăduie judecată și nici judecătorul nu întreabă cine a săvîrșit fapta. Cine a fost primit într-o asemenea ceată trebuie să vină de fiecare dată, vreme de nouă ani, în aceeași ceată ; dacă lipsește, ceilalți zic că îl căznesc *„duhuri rele"* și *„strigoaicele"*. Norodul lesne crezător pune pe seama călușarilor puterea de a izgoni boli îndelungate. Vindecarea o fac în acest chip : bolnavul îl culcă la pămînt iar călușarii încep să sară și, la un loc știut al cîntecului, îl calcă, unul după altul, pe cel lungit la pămînt începînd de la cap și pînă la călcîie ; la urma îi mormăie la urechi cîteva vorbe alcătuite întradins și poruncesc boalei să slăbească. După ce au făcut aceasta de trei ori în trei zile, lucrul nădăjduit se dobîndește de obicei și cele mai grele boli, care s-au împotrivit lungă vreme meșteșugului doftoricesc, se vindecă în acest chip, cu puțină osteneală. Atîta putere are credința pînă și în farmece".

(Descrierea Moldovei, p. 234—237).

„Cînd se hotărește vremea să se facă nunta, atunci rudeniile se adună în lunea dinainte, după liturghie, atît în casa mirelui, cît și în cea a miresei, aduc lăutarii din locul acela, care mai întotdeauna sînt țigani și se ospătează în casă în cîntările din gură și din instrumente, ale acestora. [...] După ce (preotul n.n.) pune celor doi miri cununiile pe cap, îi poartă prin mijlocul bisericii la fel ca la dant, în vreme ce cîntareții înalță cîntarea obișnuită la acest prilej. [...] Cînd domnul însuși este naș, atunci ospățul de nuntă se face la curtea domnească. [...] Toți slujitorii curții îl slujesc, ca și pe domn ; iar cînd mirele se duce la biserică sau la casa sa, totodată curtea domnească—cu țimbale și alte instrumente moldovenești și turcești — îl însoțesc ca pe domnul însuși".

(Descrierea Moldovei, p. 240, 242, 245, 246).

„Cei bogați năimesc bocitoare, care știu felurite cîntece de jale, în care arată ticăloșia și deșertăciunea vieții, după cum se poate vedea din versurile acestea cu care fac de obicei începutul :

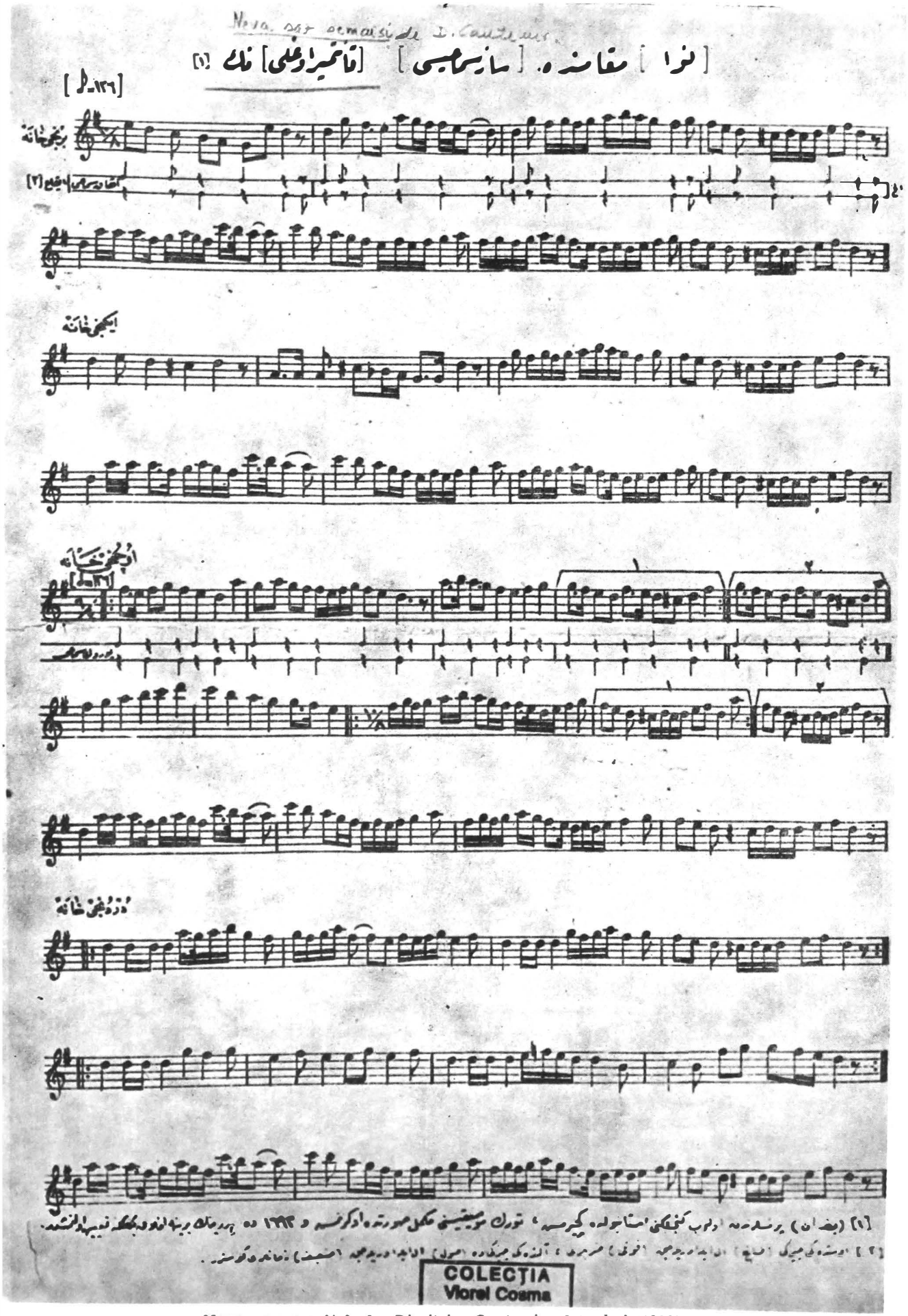
„Cînt cu jale viața rea a lumii acesteia,
Cum se sfarmă și se rupe ca un fir de ață".

(Descrierea Moldovei, p. 248—249).

Demetrii Kantemirs
ehemaligen Fürsten in der Moldau,
historisch-geographisch und politische
Beschreibung
der
Moldau,
nebst
dem Leben des Verfassers
und
einer Landcharte.
Frankfurt und Leipzig,
1771.

„Altminteri norodul — și la noi în Moldova, ca și în alte țări pe care știința nu le-a lumi-

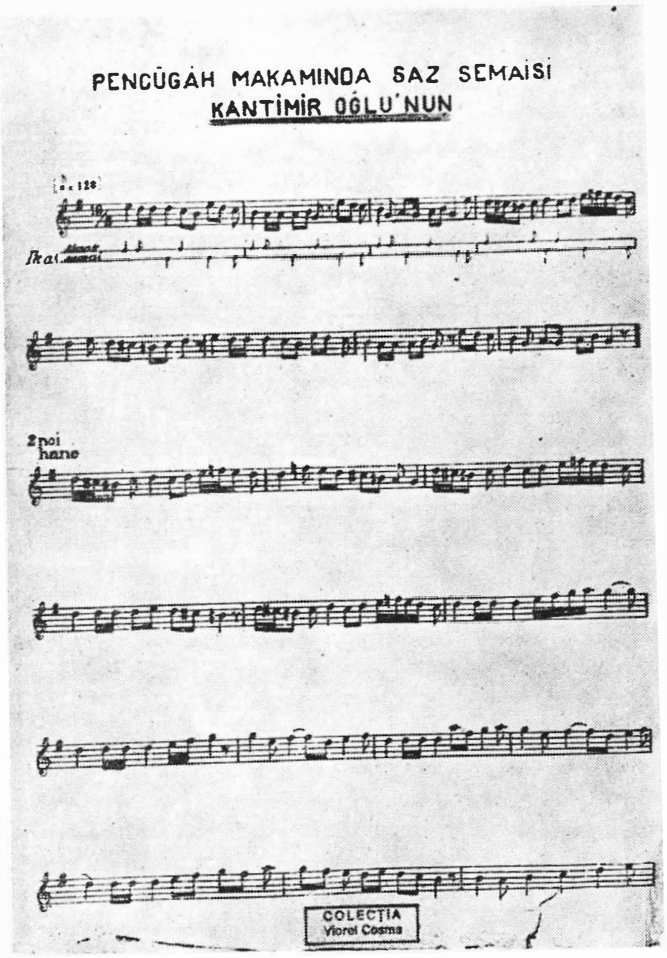
https://biblioteca-digitala.ro



Neva saz semâisî *de Dimitrie Cantemir. Istanbul (1920)*

https://biblioteca-digitala.ro

Piesă instrumentală de D. Cantemir (Saz semaisi) tipărită în colecţia de muzică clasică turcească (Türk Musikisinin Klasikleri) de la Istanbul (1929).


PENCÛGÂH MAKAMINDA SAZ SEMAİSİ
KANTİMİR OĞLU'NUN

2nci hane

5inci hane

6ıncı hane

Birinci hane
Teslim

(Son)

COLECŢIA
Viorel Cosma

KANTİMİR OĞLU

Musiki ustalarımız arasında (Kantimir Oğlu) namile meşhur olan Demet-riyus Kantimir), şimdiki Romanya memleketi (Eflâk ve Buğdan) ismi altında Osmanlı hükumetine tabi bir beylik iken Buğdan prensliğinde bulunan Konstan-tin Kantimirin oğludur. 26teş.evvel 1673 de doğmuşlur. Buğdan beylerinin Babi Âliye sadakatini te'min için oğullarının İstanbulda rehine olarak ikameti o tarihlerde âdet idi. Bu âdet icabınca Konstantin de Beyliğe tayininden mütekâip evvelâ bü-yük oğlunu ve sonra 14 yaşında bulunan küçük oğlu Demitriyüs Kantimiri İstanbula göndermiş idi. Kantimir Oğlu İstanbula gelince Enderuna alınmış, orada kaldığı 4 senede türkçe ile beraber bilhassa musikiye çalışmıştır. 1691 de büyük kar-deşi İstanbula gelip Demitriüs babasının yanına avdet etmiş iken 1693de tekrar buraya gelmiş ve 16 sene kadar İstanbulda ikamet etmiştir.

Kantimir Oğlu Arap harflerile yazılır bir notanın mucididir. Pek mahirane Tambur çalarmış. Birçok bestekâr ve musikiden bahis bir risalesi vardır. 1723 de Astrakanda vefat etmiştir. Külliyatımızın 35inci sayısı ile neşr edilen (Neva) Semaisinin sonundaki satırda gösterilen 1693 tarihi 1710 olacaktır. Kantimir Oğlu bu tarihte Buğdan Beyliğine nasp olunmuştur.

Kantemir Oğlunun hayatı hakkında daha fazla malumat almak isteyenler Res. servatuvar tasnif heyeti reisi Rauf Yekta Bey in 53 numaralı (Şehbal) risalesinde mü-derriş mukalesine müracaat edebilirler.

COLECŢIA
Viorel Cosma

Biografia lui D. Cantemir pe coperta finală a tipăriturii muzicale de la Istanbul.

https://biblioteca-digitala.ro

nat încă — este foarte plecat spre *eres* şi încă nu s-a curăţat desăvîrşit de necurăţia cea veche, încît se mai închină şi acuma în poezii şi cîntece, la nunţi, îngropăciuni şi alte întîmplări ştiute, la cîţiva zei necunoscuţi şi care se vede că se trag din idolii cei vechi ai dacilor. Aşa sînt *Lado* şi *Mano* (a), *Zîna* (b), *Drăgaica* (c), *Doina* (d), *Heoile* (e), *Stahia* (f) *Dracul din tău* (g), *Ursitele* (h), *Frumoasele* (i), *Sînzienele* (k), *Joimăriţele* (l), *Paparuda* (m), *Chiraleisa* (n), *Colinda* (o), *Turca* (p), *Zburătorul* (q), *Miazănoapte* (r), *Strîga* (s), *Tricolici* (t), *Legătura* (u), *Dezlegătura* (v), *Farmec* (w), *Descîntec* (x), *Vergelat* (y), şi multe asemenea.

[NOTA]

a) Se obişnuieşte ca numele lor să fie pomenit de babe, mai cu seamă la nunţi ; de aceea se poate presupune că prin ele trebuie să se înţeleagă Venus şi Cupidon, ca păzitori ai dragostei de nuntă.

b) Acest cuvînt ar putea să se tragă din numele Diana. Totuşi rareori se vorbeşte despre ea singură, de obicei se vorbeşte de mai multe, le zic Zîne şi le socotesc nişte fecioare frumoase, care dăruiesc frumuseţe.

c) După cum se vede, prin ea o înţeleg pe Ceres. Căci în acea vreme a anului cînd încep să se coacă semănăturile, toate fetele ţăranilor din satele învecinate se adună şi o aleg pe cea mai frumoasă dintre ele, căreia îi dau numele de Drăgaica. O petrec pe ogoare cu mare alai, o gătesc cu o cunună împletită din spice şi cu multe basmale colorate şi-i pun în mîini cheile de la jitniţe. Drăgaica aceasta împodobită în acest chip se întoarce de la cîmp spre casă cu mîinile întinse şi cu basmalele fluturînd în vînt, de parcă ar zbura, şi cutreieră toate satele din care s-a adunat lume s-o petreacă cîntînd şi jucînd laolaltă cu toate tovarăşele ei de joc, care o numesc foarte des sora şi mai-marea lor în cîntecele alcătuite cu destulă iscusinţă. Fetele din Moldova doresc din toată inima să aibă parte de această cinstire sătească, deşi în cîntecele lor spun mereu, după datină, că fata care a întruchipat Drăgaica nu se poate mărita abia după trei ani.

d) Se vede că acesta a fost numele obişnuit la daci al lui Marte sau al Belonei, căci cu el încep toate cîntecele în care se cîntă faptele războinice şi moldovenii îl folosesc îndeobşte ca să-l pună înaintea cîntecelor lor.

e) Acest nume îl folosesc de obicei în cîntecele de jale, dar nu ca o strigare, ci în aşa chip, că s-ar părea că vor să arate prin el o fiinţă ştiută.

f) Ei îşi închipuie că aceasta ar fi o femeie uriaşă, care străjuieşte şi e stăpînă caselor vechi şi părăsite, mai cu seamă a celor zidite sub pămînt, şi de aceea şi a comorilor.

g) Aşa numesc ei duhurile rele despre care cred că îşi au lăcaşul în apă.

h) Ei cred că acestea ar fi două fecioare, ce se află de faţă la naşterea oricărui copil şi care îi dăruiesc, după voia lor, însuşiri sufleteşti şi trupeşti şi îi hotăresc de la început toată norocirea şi toată năpasta ce va întîmpina în viaţă.

i) Ei le socot pe acestea nimfe ale văzduhului care îndrăgesc adesea pe feciorii cei tineri şi frumoşi. Cînd pe un flăcău îl loveşte deodată slăbănogirea sau damblaua, ei dau vina pentru boalele acestea pe Frumoase şi zic că în chipul acesta ele se răzbună atunci cînd dragostea li s-a schimbat în ură şi furie, fiindcă cel ce era drag nu le-a dat ascultare.

k) Acesta este numele sfîntului Ioan Botezătorul. Ei cred că în ziua cînd se prăznuieşte acest sfînt soarele nu-şi străbate drumul său drept înainte, ci într-o linie tremurată. De aceea toţi ţăranii moldoveni se scoală în acea zi înaintea zorilor şi privesc cu ochi mari răsăritul soarelui şi cum ochiul nu suferă prea mult această lumină şi, din pricina ei, începe să se zdruncine şi să tremure, ei pun pe seama soarelui tremurătura pe care o simt în ochi şi se întorc voioşi acasă, după ce au făcut această încercare.

l) Aşa le numesc pe femeile despre care zic că umblă în joia verde, dis-de-dimineaţă, şi dacă dau de o femeie dormind, fiindcă în Moldova se face de obicei în toate casele focul la vremea aceea, o pedepsesc să fie de atunci încolo trîndavă la tot lucrul de peste an.

m) În vremea verii, cînd semănăturile sînt primejduite de secetă, oamenii de la ţară îmbracă o copilă mai mică de zece ani cu o cămaşă făcută din frunze de copaci şi buruieni. Toate celelalte copile şi copiii de aceeaşi vîrstă o urmează şi se duc jucînd şi cîntînd prin împrejurimi ; iar oriunde sosesc, babele au obicei de le toarnă apă rece în cap. Cîntecul pe care-l cîntă este alcătuit cam aşa : „*Paparudo ! sui-te la cer, deschide-i porţile, trimite de acolo ploaia aici, ca să crească bine secara, grîul, meiul şi altele*“.

n) Se potriveşte cu strigarea creştinilor în rugăciunea lor Κρύε ο ἐλ νέιση de unde se şi trage. Stăpînul casei are obicei să facă la 5 ianuarie, în ajunul Bobotezei, o cruce de lemn pe care o învelesţe cît mai frumos cu pînză albă sau cu pînză de borangic şi catifea, cum poate fiecare, după averea lui, iar după vecernie ca într-un alai, petrecuţi de o droaie de copii, o poartă prin toate casele, unde strigă foarte des cuvîntul *Chiraleisa*.

o) Aceasta aduce cu *Calendis* ale romanilor şi se prăznuieşte îndeobşte la începutul fiecărui an nou, atît de către oamenii de rînd, cît şi de boieri, cu datini deosebite.

p) Este un joc închipuit în vremurile vechi din urmă împotriva turcilor. În ziua de Crăciun se pune cuiva o căpăţînă de cerb cu coarne, mari, de care se leagă o mască făcută din fişii de pînză colorată şi atît de lungi încît acoperă şi picioarele celui care o poartă. Peste

https://biblioteca-digitala.ro

acesta se așează altul, care se face un bătrîn ghebos, și așa străbat toate ulițele și casele, jucînd și cîntînd, cu o mulțime de lume după ei.

q) Însemnează cel ce zboară. Ei zic că este o nălucă, un om tînăr frumos, care vine noaptea la fete mari, mai ales la femeile de curînd măritate și toată noaptea săvîrșește cu dînsele lucruri necuviincioase, cu toate că nu poate fi văzut de ceilalți oameni, nici chiar de cei care îl pîndesc. Iar noi am auzit că unii bărbați însurați mai inimoși au prins asemenea *„zburători"* și, cînd au aflat că sînt făpturi cu trup ca și alții, i-au pedepsit cum li se cădea.

r) Se numește *„Miazănoapte"* și zic că este o nălucă, care umblă pe răspîntii de drum de la asfințitul soarelui și pînă la miezul nopții, luînd înfățișare de animale de tot felul, pierind apoi iarăși.

s) Se trage de la cuvîntul grecesc στρίγλη și la moldoveni are același înțeles ca și la romani, adică zic că e o vrăjitoare bătrînă care omoară copiii noi născuți, pe neștiute, cu meșteșug drăcesc. Acest *eres* este răspîndit cel mai mult la ardeleni. Ei zic că, atunci cînd umblă *Striga*, găsesc copiii înăbușiți în leagăne, fără să fi fost mai înainte bolnavi. Dacă au presupus pe vreo femeie bătrînă, atunci o leagă de mîini și de picioare și o aruncă într-un rîu. Dacă se duce la fund, atunci zic că e nevinovată ; iar dacă plutește deasupra apei, atunci zic că e destul de vinovată și o ard de vie, fără să mai facă cercetări, în vreme ce bătrîna strigă în zadar că e nevinovată, pînă își dă duhul.

t) Este întocmai ceea ce la francuji insemnează *le loup garou* [lupul vrăjitor — n.n.] Ei zic că cu meșteșugul vrăjilor oamenii se pot preface în lupi și alte fiare sălbatice și că pot să-și însușească în așa chip firea acestora, că pot să se năpustească asupra oamenilor și dobitoacelor și să-i sfîșie.

u) Aceasta, zic ei, ar fi un fel de fermecătură cu care se poate opri mirele să se împreuneze cu mireasa lui în noaptea nunții. Asemenea ei zic că tot așa pot să oprească lupii și alte fiare sălbatice să facă stricăciune la oi și la alte dobitoace.

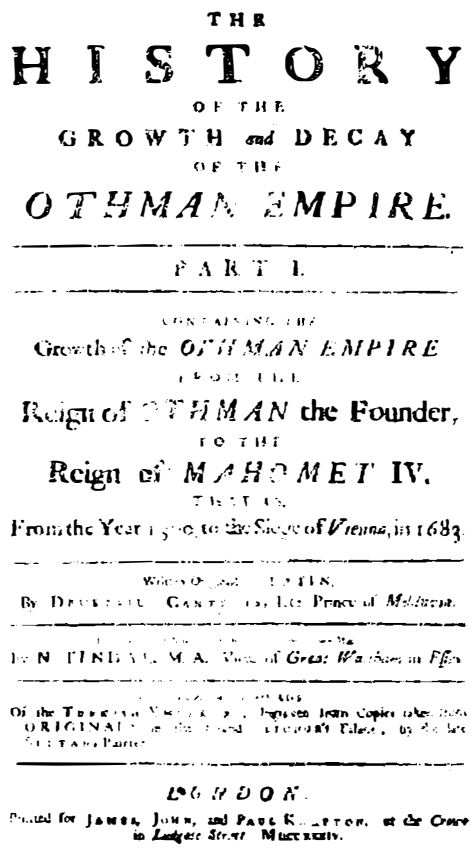
v) Este slobozirea de fermecătura dinainte a mirilor, care se poate dobîndi, cum zic ei, prin alte mijlociri de vrăji mai puternice.

w) Este o vrajă obișnuită la țărani, prin care femeile după cum își închipuie ele fac să se apropie de ele iubitul lor sau pot să-l facă să înebunească pe cel care le este lor urît.

x) Acesta este alt fel de vrajă cu care ar trebui să se vindece toate bolile ce nu sînt de moarte.

y) Este un fel de ghicire prin care moldovenii punînd niște nuiele într-un chip știut în noaptea dinspre întîi ianuarie, se încumetă să ghicească toată norocirea și năpasta pe care le va aduce anul întreg. La aceasta mai au trebuință și de linte, fasole și oale pe care le așază una sub alta cu o rînduială știută".

(Descrierea Moldovei, p. 258—263).


THE
HISTORY
OF THE
GROWTH and DECAY
OF THE
OTHMAN EMPIRE.
PART I.
CONTAINING THE
Growth of the OTHMAN EMPIRE
FROM THE
Reign of OTHMAN the Founder,
TO THE
Reign of MAHOMET IV.
THAT IS,
From the Year 1300, to the Siege of Vienna, in 1683.
Written Originally in LATIN,
By DEMETRIUS CANTEMIR, Late Prince of Moldavia.
Now ENGLISHED, M.A. Vicar of Great Warley in Essex
Of the Turkish Nation, Imprinted from Copies taken from the ORIGINAL in the Imperial Library of the Grand Seignior's Palace, at the late SULTAN's Parting.
LONDON.
Printed for JAMES, JOHN, and PAUL KNAPTON, at the Crown in Ludgate Street. MDCCXXIV.

„Tablâ este o tobă, de la care se numesc *Tobulachana*, aparatul militar, cu care împărații turci însoțeau pe generalii mai mari, care sînt în serviciul lor. Tobulohana unui vizir sta din nouă tobe : nouă *Zurnazeni*, sau care cîntau în *Zurna*, adică fluiera ; șapte *Boruxeni* sau trompetiști ; patru *Zilldzani*, care bat în *Zil*, o specie de discuri de aramă, care bătîndu-le unul de altul dau un sunet clar și acut".

(Istoria Imperiului Ottoman, Creșterea și scăderea lui. Traducere în limba română de Dr. Ios. Hodoșiu. București, Ed. Soc. Acad. p. 13).

„Derviși. Derviș este numele comun al tuturor călugărilor turci deși ei diferă unii de alții după clasa și regulile lor. Mai însemnați sînt intre ei Bectashi, Mevlevi, Cadri și Seiiah. Despre Bectashi am tratat într-o notă precedentă. Mevlevii își au numele de la Mevlana, fondatorul lor. Conform regulamentului lor ei se învîrteau cîte două-trei ore neîncetat și cu atîta celeritate [viteză — n.n.] încît abia li se pot zări fața, sînt mari amatori de muzică, atît vocală cît și instrumentală (ney). Acesta din urmă este un fluier făcut din trestie din India, numit *ney*, și dă un sunet atît de dulce, cum nu dă nici un alt instrument muzical. În mînăstirile lor profunda umilință și pauperitate

https://biblioteca-digitala.ro

era cînd le face cineva vizită, nu fac distincție între persoane, îi primesc pe toți, mic și mare cu asemenea respect. Ei înainte de toate îmbie pe oaspeți cu cafea; iar dacă au venit pe drum tinos, le spală picioarele și încălțămintea. Pe oaspeții care pleacă, îi petrec în modul cel mai obligatoriu pînă la poartă și mai la toată vorba sau la o perioadă de timp repetă cuvîntul *Eiuvallah*, vrînd a arăta atît în purtare cît și în vorbele cele mai sincere afecțiunea de modestie și umilința legată de profesia lor. Cadrii își maceréază corpul [ungerea trupului cu margă] din superstiție singulară. Ei umblă în pielea goală cu excepția coapselor. Se prind de mînă și joacă ore în șir, cîte-o dată toată ziua, strigînd neîntrerupt și din toate puterile Hu, Hu, Hu, unul dintre numele lui Dumnezeu pînă ce fac spume la gură, îi năpădesc sudorile și cad ca zmintiți și fără simț la pămînt. Marele vizir Kupruli sau Kioprili Ahmed Pașa aflînd de aceste jocuri nebunești, dădu ordin a se suprima o sectă superstițioasă, care dezonora religia mahumedană, dar îndată după moartea lui, secta iarăși a înviat, și astăzi este mai numeroasă decît oricînd altădată, mai ales în Constantinopole".

(*Istoria Imperiului Ottoman. Creșterea și scăderea lui*, p. 51—52).

„*Ezan*-ul. Imnul ce conține profesiunea credinței mahumedanilor. Este un cîntăreț, *muezin*, care din înălțimea turnului Giamiei numit Menare, invită poporul la rugăciuni de 5 ori pe zi. Vinerea este un al șaptelea *Ezan* numit *Selat*, care se cîntă două ore înainte de *Nemaz* sau rugăciunea de miază-zi, dar nu e împreună cu rugăciuni; așa e și cu *Temigd-ul*, care se cîntă înainte de rugăciunile de dimineață, și precede imediat acestor rugăciuni; amîndouă sînt doxologie sau cîntece întru lauda lui Dumnezeu dătătorul de lumină, și făcătorul sfîntei zi de vineri. Profesiunea credinței mahumedanilor stă numai din aceste două capete: „Nu e Dumnezeu afară de Dumnezeu"; și „Mahumed e profetul său". Cînd cîntă *Ezan*-ul, de comun mai adaugă aceste: „Dumnezeului prea înaltul; nu e Dumnezeu afară de Dumnezeu; și Mahumed e profetul său". Aceasta se repetă de două ori, apoi adaugă: „Veniți popor la locul păcii" sau „integrității aci se înțelege „*Mecca*", veniți la asilul salutei sau „locul mîntuinței". Precum creștinii cînd ocupau vreo cetate cîntau *Te Deum*-ul lor, așa turcii în asemenea ocazii făceau a răsuna *Ezan*-ul lor în bisericele creștinilor, și prin acesta le transformau imediat in Giamie sau Moschee".

(*Istoria Imperiului Ottoman. Creșterea și scăderea lui.* p. 140).

„Sînt curioase riturile ce se observă la încredințări și la cununii. După ce părinții s-au învoit la măritișul fiilor lor, tatăl miresei ordonă a se face o căsuță mică, cu o ușă care duce în casa lui de dormit, și cu o fereastră atît de mică, în care abia poate încape capul unui om. Prin această fereastră era iertat mirelui a săruta noaptea pe mireasa sa, și a se consulta cu ea despre chipul și modul cum să fugă amîndoi. Părinții și frații pîndesc cu grijă după mireasă, pe cînd mirele se adopera sau o fura sau a o duce cu puterea. Cu ocasiuni de acestea vin lucruri de multe ori la bătaie, dar numai în pumni sau cîrbace, numite *Kamtci*; și dacă se întîmplă de a prinde pe mire, el trebuie să se răscumpere cu bani; iar dacă în astă luptă, mirele poate să ajungă pînă la mireasă, el intră învingător, o ia cu sine, predă toată mica ei locuință, reține pentru sine tot ce găsește acolo, ca dotă de mireasă. Frații ei însă, în societate cu consangenii lor, o urmăresc, și dacă o pot prinde înainte de a ajunge la casa mirelui, acesta trebuie sau să o răscumpere cu bani, sau să o ia fără dotă. Dar îndată ce mireasa a intrat în casa mirelui lupta încetează și începe ospățul [...] Imediat după aceasta se face mare ospăț, la care se invită toate fiicele Mirscescilor. Iar după ce s-a terminat ospățul, virgina lunatică trebuie să joace trei zile și trei nopți incontinuu în sunetul unui *monochord* (instrument despre care Pliniu face mențiune) fără a mînca, fără a bea și fără a dormi, pînă în urmă cade la pămînt ca moartă. În ziua a treia îi dau ceva să mănînce, și supă din carne de cal să bea; prin această se întremează puțin și apoi iarăși o cheamă la joc. Aceasta se repetă de trei ori, și apoi îi trece boala ca luată cu mîna și nici că-i mai vine în toate zilele vieții sale".

(*Istoria Imperiului Ottoman. Creșterea și descreșterea lui.* p. 187—188).

„*Husein*, Mecenatul muzicanților orientali. El a avut în foarte mare stimă pt. *Hodgea Musicar*, orfeul perșilor, și pe școlarul acestuia Gulam arabul. Toată Turcia și Persia se delectau cu melodiile și cîntecele lor pînă pe timpul lui Mohamed Sultanul, cînd arta muzicii uitată mai cu totul nu numai a reînviat, dar încă s-a ridicat la cea mai mare perfecțiune prin Osman efendi, nobil din Constantinopole. Acesta a lăsat după sine mai mulți școlari artiști atît în muzica vocală cît și în cea instrumentală. Anume în cea vocală a fost renumit unul *Chafiss*, supranumit și *Kiomus* (cărbune), apoi *Buhurdgi Ogli, Memish Aga, Kiuciuc Muesin* și *Desphici Emir*. Iar în cea instrumentală au excelat doi greci *Kiemani Ahmed*, un renegat și *Angeli*, ortodox (amîndoi mi-au fost instructori cinsprezece ani), apoi un evreu cu numel de Celebî (co) între turci mai renumiți au fost *Dervish Osman* și *Kurshungli Ogli, elevul său; și alți doi cu numele Tastci Ogli, Sinik Mehmed* și *Bardakci Mehmed Celebî*, acești doi din urmă au avut de instructor pe

https://biblioteca-digitala.ro

unul anume *Camboso Mehmed Aga* și după aceea dimpreună cu *Ralaki Eypragiote*, nobil grec din Constantinopole, i-am instruit eu în unele părți ale muzicii, mai ales teoretice și într-un metod nou inventat de mine pentru a exprima cîntecele și doinele (sic!) prin note, invențiune necunoscută mai înainte Turcilor. Am mai avut în afară de acești școlari pe care i-am învățat muzica teoretică și practică pe Davul Isamil efendi, mare tesaurariu al imperiului și pe Latif Celebî, casierul său. Invitat de aceștia am compus o carte în limba turcească despre arta musicei și o am dedicat-o lui Ahmed (sic!) sultanului acum regnante. Precum am înțeles, amatorii de muzică se servesc pînă în ziua de azi de regulile puse de mine în acea cărticică. Lectorilor europeni poate să le pară curios că eu laud pe un popor pentru deprinderea într-o artă atît de nobilă, pe un popor pe care toată creștinătatea îl ține de barbar. Eu concep că barbar a fost acest popor pe la începutul său, cum am zice la înființarea imperiului otoman cînd sultanii nu cugetau la alta decît a-și extinde marginile dominațiunii lor. Dar cu progresul timpului cînd încetarea războaielor a permis ca oamenii să se ocupe cu artele păcii, atunci au lăsat și ei din sălbăticia lor de mai înainte și s-au cultivat și civilizat în așa măsură încît astăzi abia se mai pot observa pe urmele barbariei lor antice. Și pe temeiul adevărului pot să afirm că muzica turcească încît pentru rithme și proporțiunea cuvintelor este cu mult mai perfectă decît multe din cele europene; cu toate acestea trebuie să mărturisesc că ea este foarte grea de înțeles încît în vasta cetate a Constantinopolului, unde reșede curtea cea mai mare din lume, între atîția amatori și pricepători de muzică abia vei găsi vreo trei ori patru care să cunoască perfect fundamentele acestei arte. Dar cauza că muzicienii perfecți sînt aici atîți de rari, provine din dificultatea de a putea cuprinde toate acele părticele de sunete ce arabii le numesc *Terkiib*. despre care Hodgea Musikar, pe urma lui Ptolomeu, zice că sînt infinite și fără număr după axioma *Emmakü Terkübate Nihaiet iok*, adică „infinită este compositiunea părților". Nu intră în propusul meu de present a mă ocupa aici pe larg cu această materie; dacă însă Dumnezeu îmi va da viață și sănătate, voi trata despre această parte într-un op separat după sistema și opiniunea lumei orientale.

(Istoria Imperiului Ottoman, p. 217).

„Dar principele Moldovei, după ce a primit caftanul de la marele vizir ca semn al potestației sale suverane, merge, însoțit de întregul divan și între aclamațiile ciaușilor, la biserica Patriarhiei unde patriarhul de Constantinopol cu tot clerul și nobilimea greacă, îl așteaptă pentru a-l întîmpina și a-i da sfințirea. După ce principele a ajuns în curte, se dă jos după armăsar și trece pe o piatră quadrată așezată anume pentru această ocaziune; într-aceea ceaușii cu toții cîntă cu voce înaltă versuri uzitate la asemenea ceremonii „Dumnezeule mare! ține la mulți ani pe împăratul nostru și pe principele nostru Ifendi și le dă lor viață îndelungată și fericire" (Efendi se vede a fi cuvînt corupt din grecescul 'Αυθέντης).

Principele apoi merge în biserică, iar cei care l-au însoțit stau afară în curte și pe stradă și așteaptă în tăcere respectuoasă pînă ce iese iar. În momentul cînd principele a păsit pragul bisericii, cîntăreții încep a intona 'Αξιόνέσιν(†) un imn compus în onoarea Sfintei vergina Maria. După ce a terminat cu cîntarea aceasta, principele se pune pe un tron, care e făcut anume pentru principii Moldovei. Cînd diaconul recită rugăciunea τὰς εχνενας totdeauna amintesc și pe noul principe în următorii termeni:" Și ne rugăm pentru prea înduratul, strălucitul și binefăcătorul nostru domn N. N., pentruca domnul Dumnezeu să-i dea putere, învingere, tărie, sănătate și îndelungă viață; și pentru ca domnul Dumnezeul nostru să-i ajute să-l păzească și să-i supună sub picioarele lui pe toți dușmanii și inamicii lui". După aceea patriarhul în ornatul său pontifical și însoțit de patru sau mai mulți mitropoliți merge în altar; iar principele urmîndu-i, se apropie de altar, și patriarhul face simbolul crucei în față cu amîndouă mîinile; apoi plecîndu-și capul pe sfînta masă, patriarhul îl acoperă cu *Homophorul* și recită rugăciunile ce erau în uzul de odinioară la sfințirea împăraților ortodoxi, și la urmă îl unge pe frunte cu sfîntul mir. După această ceremonie, principele se întorcea la tronul său, iar cîntăreții intonează următorul Polychronion; „Și dă doamne, prea înduratului, și dă binevoitorului nostru domn N. N., domn a toată Moldo-vlachia, viață îndelungată, ține-l doamne! La mulți ani!" După aceea patriarhul iese din altar și se apropie de tronul principelui; aici recită în tăcere o rugăciune, apoi ține o scurtă alocuțiune, și o termină cu Polychronionul de mai sus, pronuntat de însuși patriarhul. În fine după toate acestea, patriarhul și principele, urmați de tot poporul, iese împreună din biserică. În porticul principal sărută mîna dreaptă a patriarhului, iar acesta, prin cuvinte și prin semnul crucii, îi dă binecuvîntarea. Principele apoi încalecă armăsarul său, și se întoarce acasă cu aceiași pompă cu care a venit; iar acasă împarte daruri celor ce l-au însoțit și apoi îi lasă să meargă pe la ale lor. La cîteva zile după aceia, vine Miralem Aga, vexiliferul împăratului, și, între sunetele muzicei imperiale, tubulchana, aduce stindardul mare, numit *Sangiac*, din serai la palatul Principelui; unde acesta îl așteptă și-l primește în anti-cameră".

(Istoria Imperiului Ottoman, p. 276—277).

https://biblioteca-digitala.ro

„La intrarea principelui în biserică, se intonează imnul ἄξιον ἐστιν apoi se citește rugăciunea τας εχτενας și după aceia, se apropie de altar; aici mitropolitul, după ce zice în tăcere rugăciunea usitată, îl unge cu sfîntul mir, dacă nu cumva n-a fost uns deja prin patriarhul din Constantinopol ce se poate întîmpla atunci cînd promoțiunea la demnitatea de domn se face în Adrianopol, sau cînd patriarhul din Constantinopole este absent. El iese apoi, și se numește unsul lui Dumnezeu. După ce s-au făcut toate acestea, și după ce s-a cîntat Polychronionul, principele, între sunetele de trompete, de timpane și de altă muzică, trage la palat".

(Istoria Imperiului Ottoman, p. 279).

„Emirgiun Oglu. Fiul lui Emergiun, care a fost han persan. A fost adus ca captiv la Constantinopole; dar prin dexteritatea sa în muzică într-atît și-a cîștigat grația lui Murad, încît l-a făcut consilierul său intim; și cînd împăratul se veselea între pahare cu vin, nu-și petrecea cu altul decît numai cu acesta și cu Bekiri Mustafa. Murad îl cerceta foarte adeseori în palatul său, care și acum se vede pe malul Bosforului, și de la el poartă numele de Emirgiun Ogli Jalisi, căci Jali se numește orice palat care este situat aproape de mare; și se înveselea la el bînd vin. Odată pe cînd împăratul își petrecea la el între pahare cu vin, se întîmplă să treacă pe acolo un nobil grec pe o luntre, și fiindcă nu știa că sultanul se afla în acel palat, cîntă cu rară dexteritate și atrăgătoare frumusețe, o melodie persană. Atunci Emergiun deschide fereastra, iar grecul imediat a încetat de a mai cînta. Dar Emergiun îl rugă pe numele lui Dumnezeu și pentru Isus Christos să continuie mai departe cu cîntarea sa și comandă luntrașilor să stea niței pe loc. După ce și-a terminat grecul cîntarea, Emergiun merse la el și-l întrebă că cine și de unde este de vorbește atît de perfect limba persană, și se pricepe atît de bine în arta muzicii. Acesta îi răspunde că este grec și sudit al lui Murad. Emergiun, la cuvintele acestea sărută mîna grecului de trei ori și se despărți de el dîndu-i un bun prezent.

(Istoria Imperiului Ottoman, p. 371—372).

„30.000 de perși. Această cruzime a lui Murad sultanul stoarce pînă și astăzi lacrimi din ochii perșilor. El era decis de a nu pardona pe nici-un captiv, fie nobil ori nenobil, dăduse ordin a-i tăia pe toți pînă la cel din urmă om. Pe cînd se executa ordinul, vine soarta și pe un muzicant. Acesta se roagă de oficialul însărcinat cu execuția, ca să suspende punițiunea sa pentru un moment și să-i permită a vorbi cu împăratul numai un cuvînt. Adus înaintea împăratului și întrebat ce voiește, zise: „Nu lăsa, o împărate, preîndurate ca cu mine Shahculi (al împăratului serv, care nume apoi i-a și rămas) să piară astăzi toată arta muzicii. Nu doresc eu viața pentru mine ca om, dar ca inventator al muzicii, al cărei mister încă nu l-am putut pătrunde pe tot, mă rog să-mi lași încă cîtva timp ca să mă pot mai bine perfecționa în această artă divină, care dacă voi ajunge să fiu perfect în ea, eu nu o voi da nici pentru tot imperiul vostru. După aceea i s-a demandat (cerut n.n.) să dea o probă despre știința sa; El a luat în mînă un *Siesdar* (instrument muzical numit în arabă Zabur în greacă *Psalterion)* și cînta atît din el cît și cu vocea, tragica cădere a Bagdadului și triumful lui Murad cu atît simț și dispertație încît Murad însăși irumpe în lacrimi și nu-și poate conteni plînsul pînă cînd muzicantul nu-și termină cîntecul. Impresionat Murad, și chiar din considerațiune către acest muzicant, a dat ordin ca acei captivi care mai erau în viață să nu mai fie uciși, ci să-i lase pe toți liberi. După aceea Murad a luat pe lîngă sine pe acest muzicant și ducîndu-l la Constantinopole l-a ținut în multă stimă. Și într-adevăr că acele opere persane de muzică, care păreau a fi ignorate sub ruinele mortului Bagdad, au reînviat prin el în toată Turcia. Instrumentul de muzică numit *Siesdar* semăna foarte mult cu harpa și aici se și numește *Siesdar sau* Εξαχόρδιον Este cel mai excelent instrument de muzică și se crede că însuși David l-a inventat; dar astăzi puțini sînt care știu să cînte bine cu el".

(Istoria Imperiului Ottoman, p. 374—375).

„Tulbuchana. Musica militară, despre care am vorbit într-alt loc. Această muzică, trebuie ca în cursul bătăliei să fie totdeauna aproape de Vizir și să joace necurmată, pentru a inspira și susține curajul în soldații combatanți. Cînd se întîmplă de a înceta a suna, Ienicerii o consideră drept semn de pierderea luptei și cu greu îi mai poți apoi reține de la fugă".

(Istoria Imperiului Ottoman, p. 647).

„După legea Coranului și după constituțiunile imperiului ottoman nu e permis a pedepsi cu moartea pe un Molah și cu atît mai puțin pe un Mofti. Pedeapsa cea mai grea pentru clasa Ulemilor și Cadiilor este exilul. Așa rebelii n-ar fi putut executa niciodată moartea lui Mufti, dacă nu l-ar fi declarat pe Ghiaurul său infidel. Și pentru ca să facă, ca poporul să creadă în probabilitatea acestei pretenții, ei n-au voit să sufere ca Mufti să fie îngropat între ceilalți și au chemat un preot grec, care să-l înmormînteze. Acesta a chemat vreo cîțiva oameni, în care l-au tîrît de-a lungul străzilor; iar el mergînd înainte, în loc de imn funerar, cînta aceste cuvinte Εκατά ές τήν ψυχήν σπν Spurcat e sufletul tău: Și în urmă l-au aruncat în mare. Se mai zice, că înainte de a-l a-

https://biblioteca-digitala.ro

runca în apă, l-a afumat, pronunțînd asupra cadavrului aceste două mici versuri turcești :

Ne sizungder, ne bizunder ;
Dos dogru Ghehennem inder.
[Nici al său, nici al meu]
[În iad e sufletul său]

ИСТОРІЯ
О
ЖИЗНИ И ДѢЛАХЪ
МОЛДАВСКАГО ГОСПОДАРЯ
КНЯЗЯ КОНСТАНТИНА
КАНТЕМИРА,
СОЧИНЕННАЯ
С. ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМІИ НАУКЪ
ПОКОННЫМЪ ПРОФЕССОРОМЪ
БЕЕРОМЪ
СЪ РОССІЙСКИМЪ ПЕРЕВОДОМЪ,
И
СЪ
ПРИЛОЖЕНІЕМЪ
РОДОСЛОВІЯ
КНЯЗЕЙ КАНТЕМИРОВЪ.
Alecu Hâjdău
ВЪ МОСКВѢ,
ВЪ Университетской Типографіи,
у Н. Новикова 1783 года.

Aceste cuvinte într-atît a plăcut turcilor, încît nu numai au lăudat genialitatea preotului, ci l-au și remunerat pentru aceasta".

(Istoria Imperiului Otoman, p. 759—760).

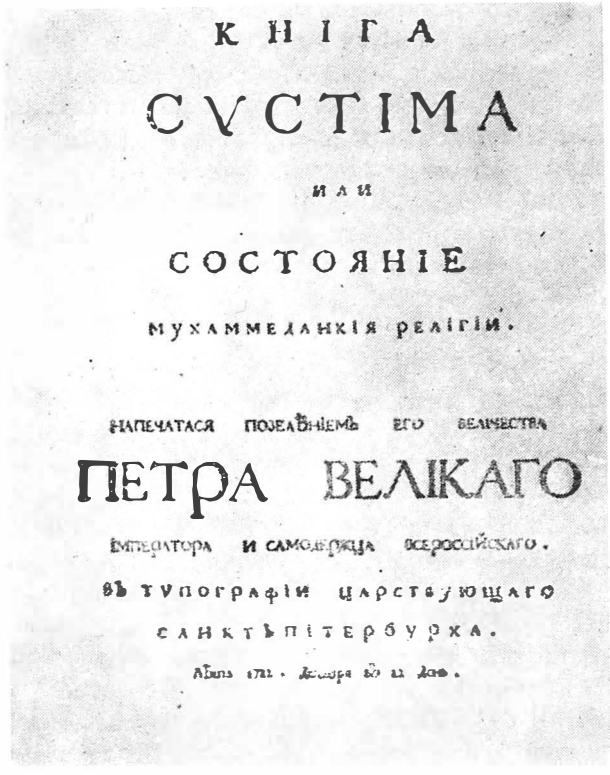
„Sobieski, care, pe cînd fusese hatman, avusese sub ascultarea sa mulți moldoveni, atît în slujbe, cît și în oaste, stăpînea destul de bine limba moldovenească ; așadar, la un ospăț în care ședea laolaltă la masă leșii cu moldovenii, le vorbi boierilor moldoveni cîteva cuvinte moldovenești, ca să le facă plăcere, în sfîrșit spune că va purta el hora moldovenească și, aducîndu-se lăutari, poartă singur hora ; apoi spune că a alcătuit un cîntecel în limba moldovenească, și lăutarii să-l cînte după ce-l vor asculta de la dînsul.

Tăcînd lăutarii, craiul cînta singur :

„Constantine
Fuge bine
Nici ai casă,
Nice masă,
Nice dragă jupînească".

După ce cîntă acestea, își pornește oștile către Prut și, trecînd pe malul de apus al apei, se îndreptă către Buceag".

(Viața Constantini Cantemyrii, text latin, trad. rom. *Viața lui Constantin Cantemir, zis cel Bătrîn. Domnul Moldovei* Ed. de Stat pentru literatură, București, 1960, p. 82).


КНІГА
СУСТІМА
ИЛИ
СОСТОЯНІЕ
МУХАММЕДАНКІЯ РЕЛІГІИ.
НАПЕЧАТАСЯ ПОВЕЛѢНІЕМЪ ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА
ПЕТРА ВЕЛІКАГО
ІМПЕРАТОРА И САМОДЕРЖЦА ВСЕРОССІЙСКАГО.
ВЪ ТУПОГРАФІИ ЦАРСТВУЮЩАГО
САНКТЪПІТЕРБУРХА.

„Civilizației îi urmează totdeauna și pretutindeni muzica, dar la muhamedani ea nu se predă niciodată în școli spre a fi învățată ci numai individual, pe la casele lor, de către oameni iscusiți în arta muzicii. Și-o însușesc aproape toți copiii de boieri (și chiar mulți de-ai oamenilor de rînd, după cum cineva are dorință sau o înclinație specială pentru aceasta) precum și *ulema,* adică toți savanții, dintre care n-am aflat pe nici unul care să nu știe să cînte ceva sau măcar să înțeleagă muzica pentru că neamul persan și turc dar nu și cel arab) se delectează peste măsură în mod obișnuit cu muzica.

Denumirile proprii muzicii sînt multe, însă mai frecvent se folosește cuvîntul grecesc *musîkî.* Muzica se împarte la ei în trei părți : *vocală, instrumentală,* care seamănă cu cea vocală sau o acompaniază cu un instrument oarecare, și *recitată,* proprie poeților și cititului *Curanului,* care cu un termen special se numește *Kîraat.* Multe aș fi putut scrie și arăta despre muzica țărilor orientale care poate că nu le este cunoscută acestor țări (să nu mi se socotească acest lucru ca o laudă deșartă) pentru că m-am ostenit mai mult de 20 de ani în muzica orientală practică și teoretică, dar cum mi-am pus în gînd să nu învăț, ci să spun ce li se predă și ce învață ei, voi arăta lucrul pe scurt.

Turcii și persanii adoptînd întreaga muzică mișcării cerești o împart în 7 moduri (care corespund celor 7 zile ale săptămînii) și aces-

https://biblioteca-digitala.ro

te 7 moduri iarăşi le împart în 12 *makam-uri* (case sau locuinţe corespunzînd celor 12 luni şi zodiacuri) ; iar unităţile subdivizionare (casele acestea) le împart în 365 de *terkîb*, adică măsuri, după numărul zilelor anului întreg şi din toate acestea adună principalele patru *sobe*, adică sisteme socotite drept cele 4 anotimpuri şi drept acelaşi număr de elemente din care, după cum transmit vechii naturalişti, este alcătuită lumea fizică.

În ce priveşte structura ritmico-melodică, *Usul*, muzica orientală o depăşeşte într-adevăr cu mult pe cea apuseană, căci are pe lîngă 60 de moduri, 24 de structuri (numite *Usul*) ale modurilor sau genurilor în care se încadrează melodia şi pauzele. De unde se naşte o foarte mare greutate ca să cînte cineva exact şi perfect (cu vocea) sau cu vre-un instrument. Căci fiecare autor se sileşte să compună după plac piese în diferite moduri muzicale şi cu măsuri cît se poate mai grele, încît cel mai iscusit în acea măsură nu poate nicidecum cînta, lucrarea chiar dacă ar fi auzit-o de o mie de ori. De aceea, compozitorii orientali nu au nici note care să indice precis modurile şi tempii (care sînt într-o atît de mare şi lesnicioasă practică la europeni). Căci dacă va cunoaşte cineva perfect aşa numitul *Usul*, poate să execute o piesă, fără nici o greşeală şi fără ajutorul acelor note, dacă o va auzi de două sau de trei ori de la autorul sau dascălul său.

Pentru a înlătura această greutate, cînd eram la Constantinopol am alcătuit, ducînd-o precum nădăjduiam la bun sfîrşit, o carte (pe care am închinat-o actualului sultan Ahmed care se desfătează mult cu muzica şi este foarte priceput în ea) scrisă în dialectul turc, supunînd în ea regulile teoretice ale întregii muzici la anumite principii şi canoane sigure, iar notele le-am redat cu caractere orale pentru o mai uşoară întrebuinţare şi practică, arătînd mai clar teoria, aşa că acum însăşi turcii spun că şi muzica practică ca şi cea teoretică a devenit mult mai uşoară şi mai limpede. Iar la Moscova am inventat şi un instrument matematic pe care şi Prealuminata Sa Majestate Împărătească a binevoit a-l vedea şi nu a îngăduit să fie hulit (căci el însuşi este foarte sîrguitor şi priceput în muzica bisericească) în care arătam locurile mecanice şi matematice şi intervalele sunetelor naturale şi artificiale, simple şi compuse ale semitonurilor şi intervalele care mergeau pînă la punctul numit de obicei indivizibil, cu care instrument pot fi arătate vizual, fără eroare şi fără nici un ajutor al aplicării coardei, ci numai prin compas locurile tuturor sunetelor (de la care trebuie să provină intervalele întregi şi semitonurile etc.).

(Kniga sistima ili sostoianie muhammedanskoi religii, Petersburg, 1722. Traducere de Ivan Ilinski din limba latină (Cartea VI. *Despre alte rînduieli ale religiei muhammedane*. Cap. 36, p. 353—354. Trad. în limba română de Virgil Cândea).

„În cetatea cea mare, unde sînt două sau mai multe mînăstiri ale acestor *mevlevi*, cu încuviinţarea şeicilor aleg pt. fiecare mînăstire ziua adunării (pe care ei o numesc *mukabele)* ca să nu se întîmple să se suprapună două întruniri în aceeaşi zi, şi ca nu cumva risipindu-se poporul în mai multe părţi, să deţină mai puţin folos. În ziua întrunirii se îmbracă în haina denumită *tennure* (haină de formă rotundă şi largă de la picioare la brîu, la fel ca îmbrăcămintea femeii franceze, numită pe rusește *fustă)* care, cînd se învîrtesc, se transformă într-un fel de cerc. Etimologic, denumirea *tennure* înseamnă *„cuptor de pîine"* în care ei se *„coc"* şi *„ard"* pt. dragostea lui D-zeu şi adorarea lui. Şi astfel, cu trei ceasuri înainte de rugăciunile de amiază, toţi dervişii, îşi arată întîi respectul faţă de şeicul lor în *mevlahane* (adică casa lui D-zeu, căci astfel îşi numesc ei templul) şi fiecare se aşează după rangul lui de-a dreapta şi de-a stînga şeicului, bătrînii pe un loc mai înalt, iar cei mai tineri şi băieţii (căci sînt băieţi şi de 4 ani primiţi în rîndurile dervişilor) plecîndu-şi faţa în jos, îndoind mîinile la piept, stau de faţă în jur.

Aşadar, adunîndu-se toţi dervişii mînăstirii aceleia şi poporul, şeicul începe mai întîi să rostească cuvîntul de învăţătură, în care are obiceiul să trateze multe texte din cele teologice, dar ritualul se încheie totdeauna cu o morală. Cînd se termină cuvîntarea (care ţine pînă se apropie timpul rugăciunilor de amiază) *muezinul*, adică cîntăreţul, cîntă cu glas curat şi dulce mărturisirea credinţei, apoi fac rugăciunile obişnuite. După terminarea lor cîntă *naat*, adică măririle şi lauda proorocului şi întemeietorul religiei. Cînd încetează acea cîntare a laudelor, începe muzica din *ney* (despre care am pomenit mai sus) fiindcă este interzis sunetul altui instrument şi din *sade nahare* (un simplu timpan în care muzicanţii bat pentru ca cîntăreţii să poată ţine măsura). Şi astfel, după ce au terminat cîntarea preludiului (pe care îl numesc *Taksîm*) urmează *Fase*, adică psalmodierea. Cînd se termină şi aceasta începe cîntarea denumită *Semaia*, adică cea cerească de asemenea un fel de măsură numită astfel). Chiar de la primul tact din aceea parte (*Semaia*) dervişii care ascultau cu evlavie, nemişcaţi, laudele şi sunetul muzicii, cu faţa posomorită şi cu capul plecat spre piept, împunşi parcă de o ţepuşă ascuţită, se ridică brusc şi lipindu-şi în diferite feluri mîinile de cap păşesc de jur împrejur şi încep a se învîrti. Este într-adevăr un lucru plăcut la vedere, căci atît de repede se răsucesc, încît ochiul abia mai poate deslui dacă este om sau altceva cel ce se învîrteşte. În acea rotire împrejur (muzicanţii cîntă necontenit) se ostenesc astfel cîte un ceas, uneori şi cîte două, iar spre sfîrşit, înfierbîntaţi (atît de repede fac cercurile încît pe bună dreptate s-ar putea crede că obişnuinţa a introdus în natura omului o asemenea uşurinţă) de parcă şi puterile naturii le pot depăşi, se

https://biblioteca-digitala.ro

prăbușesc. Ei spun, și o iau drept fapt autentic, că *Mevlana*, fondatorul acelei secte și a acelor învățături, făcea necontenit rotirea în cerc ca un ieșit din minți 15 zile și nopți întregi".

(Kniga sistima ili sostoianie muhammedanskoi religii Cap. 36. *Ceremoniile adunării).*

ХРОНИКА
ВЕКИМЕЙА
РОМАНОМОЛДОВЛАХИЛО
ДИМИТРІЕ КАНТЕМИР

„Ce cît iaste pentru acest Zamoschie (Jan Zamoyski istoric polonez n.n.) puțină grijă purtăm de mîna și condeiul lui, de vreme ce și în numărul istoricilor, puțin iaste cunoscut de care lucru precum singur cîntă, așe singur gioacă, iară pre alții la hora și dantul său nici au tras. nici a trage poate, fără numai poate pre unii din leșii săi..."

(Hronicul vechimei romano-moldo-vlahilor publicat de pre originalul autorului de Gr. G. Tocilescu, București, Inst. de arte grafice, Carol Göbl, 1901, p. 113).

„Așișderea de lucrurile, care în vremea stăpînitorilor, din descălecatul țării Moldovei, cel vechi, pînă la vremile noastre s-or fi întîmplat, de stare și de pusul locului ei ; de așezămîntul aerului, belșugul pămîntului, ocolitul hotarelor, și de altele, care spre folosul vieții omenești caută ; și încă și obiceele, legile, ceremoniile politicești și bisericești, și de alte care spre orînduiala și cinstirea omenească stăruiesc ; pe cît în putința slabei noastre știința va fi, să-l adeverim".

(Hronicul vechimei romano-moldo-vlahilor, p. 179).

„Preda Stambol Român, din țara Munteniască, carile apoi din mila împărătească și șotnic la tîrgul Harcovului au stătut. Acesta dară ne spunea, precum în Țara Românească, aproape de Dunăre pre malul Oltului, ca să fie văzînd niște temelii ca de cetate, cărora țăranii de pre acolo lăcuitorii din bătrînii lor apucînd le zic, curțile lui Ler împărat, precum și colendele anului nou, și astăzi au luat de pomenesc Ler, Aler, Domnul..."

(Hronicul vechimei romano-moldo-vlahilor, p. 217).

„De unde și acmu la vad la obluciță a zice s-au obicinuit din bătrîni, încă și în cîntecele prostești, pe la domnia lui Petru Vodă, vadul obluciții să pomenește...".

(Hronicul vechimei romano-moldo-vlahilor, p. 241).

„Din rămășița materii, care rămăsese nearsă, au poruncit să facă acolo un Theatru, adică loc înalt pentru privelă".

(Hronicul vechimei romano-moldo-vlahilor, p. 252).

https://biblioteca-digitala.ro

Concepția artistică a lui Dimitrie Cantemir

de **DORU POPOVICI**

Dimitrie Cantemir, om de cultură, gînditor profund, poet sensibil — căci nu odată proza lui este *eufonie poetică* — scriitor cu har și muzician de o aleasă expresivitate, sub toate aspectele interpretării discursului sonor, ne-a lăsat admirabile cugetări despre artă, încît putem să-l considerăm, pe drept cuvînt, un mare precursor al esteticii românești din zilele noastre.

Citindu-i operele, în care „licăresc nepămîntene văpăi spre slava Patriei-Române", gîndurile mi se îndreaptă spre nemuritoarele cuvinte ale Bălcescului :

„România va exista !
E orb cine n-o vede ! ! "

Prin tot ceea ce a înfăptuit, Dimitrie Cantemir a demonstrat din plin ataşamentul lui pentru poporul nostru pe care-l iubea, şi-l privea cu o nestăvilită bucurie a inimii şi a ochilor săi — a „Astralilor lui ochi de anemone", răzbătători prin întunecatele momente ale timpului său. Erudiția sa conținea ceva aparte, un adînc şi răscolitor patriotism, un fierbinte umanism şi poate de aceea îmi vine să-i asociez numele cu imaginea mitică a unui *„Dante Valah" !*

Concepțiile sale estetice au fost exprimate cu o limpezime mediteraneană — căci a fost un temperament latin prin excelență ! — în opere ca *Divanul sau gîlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul* (1698). *Imaginea tainică a ştiinței* (1700) şi *Istoria ieroglifică* (1705).

Toate ideile sale se leagă de o înțelepciune orientală, pe care doar Goethe a mai avut-o în trecut. *„Cât de frumos şi de mîngâios lucru e înțelepciunea ! — spunea el — căci făcând ca între dragostele şi lucrurile oamenilor frumoasă chiverniseală şi cuviință să fie, şi ca cum ar fi o frumoasă răsunare, cu mult decât cea a muzicei mai cu mîngâiere cuprinsă, a cărei înțelepciuni cinsteşte-le şi frumoase frumusețile de se vor cu a sufletului ochi privi pre a sa mare dragoste în oameni cei cu pricepere cuprinşi a atâta poate"*. Era perfect conştient de rolul imens al artei asupra vieții omului şi în această privință era convins că ea reprezintă *„a minții înnoire"* şi care *„ca nişte sufleteşti însănătoşitoare şi alcătuite doftorii sînt"*.

Concepea *„frumusețea trupului"* strîns legată de *„frumusețea sufletului"*.

Cantemir a iubit pictura izvorîtă din viața omului. În metafizica lui întîlnim citatul :... *„începui să-l desemnez după regulele obişnuite ale artei şi să-l pictez cât mai artistic posibil"*. Într-un studiu — foarte valoros — *Ion Iliescu* afirmă printre altele că marele nostru învățat a fost sceptic față de posibilitățile de oglindire a ceea ce este spiritualitatea transcendentală ; Cantemir a recunoscut că în pictură şi în artă în general se încearcă a se obține *„cu culori externe chipul intern al omului"* (Metafizica). Cuvinte pe care le asociem aserțiunii *„fără simț nu se poate da imaginea unui lucru"*. Credea că pictorul adevărat tindea spre perfecțiunea creației şi nu întîmplător visa *frumosul* în sens clasic — cînd afirma *„din multe feluri de oameni, fel de feluri de bunătăți ție a le potrivi nevoieşte, şi acela a le cuprinde se osteneşte, precum se povesteşte, Zefesis zugravul a prea frumoasei femei chipul a zugrăvi vrînd, câteva cu frumusețea mai de frunte şi mai alese femei au fost alese, şi aşa de la fitecarele câte o parte era frumoasă a feței lor au ales (precum am zice) a uneia ochii, a alteia nasul, a alteia gura şi altele şi într-un chip pe acestea ale frumuseților părți înfrumusățînd şi alcătuindu-le, o prea de femeie frumoasă față au şiruitu"*. Deci Cantemir pleda pentru acea „esențializare" a frumosului, preluat din realitatea epocii. Am reținut sub acest raport cuvintele lui Ion Iliescu, prin care se arată că Dimitrie Cantemir trebuie citat ca întîiul gînditor al nostru, ce a schițat o *„înțelegere a tipizării în artă"*. După cum susținea rolul criticii serioase, făcută de oameni foarte bine pregătiți, fapt ce rezultă din afirmația : *„Apeles zugravu cel de frumoase chipuri şieruitoriu se povesteşte, precum după ce vre-un chip de ceva zugrăvea atunci el dinaintea casei în uliță, şi el acolo subt tablă sau subt scîndură se ascundea ; cu această pricină, ca pre uliță mulți fiind cei ce treceau şi a lui zugrăveală privind de a se afla cineva de defăima ceva la lucrul lui, el aceea dregea. Căci tuturor toate a lor sale fapte bune le păru, însă de la adevărații şi drepții prieteni, este de întrebat"*.

Respingea frumosul rupt de ceea ce socotim adevăr, atunci cînd mărturisea cu o nobilă sinceritate : *...deşi din arta pictoricească nu cunoşteam să trag nici măcar jumătate de linie, ca un nesocotit, mă apuc din toate puterile de arta picturii şi mă încumet cu o cutezanță nemaipomenită să fac portretul adevărului cu toate că era de nezugrăvit fiindcă nicăieri şi niciodată nu fusese văzut"*. Era partizanul inovației cînd susținea că *„pictorii şi poeții au avut întodeauna permisiunea de a îndrăzni orice"*.

Cîtă profunzime în toate aceste citate, care ne dezvăluie un mare iubitor de artă plastică, a unui om născut din cîntecul țării". Şi, para-

https://biblioteca-digitala.ro

frazîndu-l pe poetul Nichita Stănescu, am spune că Dimitrie Cantemir ne inspiră dragoste pentru osul de întemeietor și cărămida de otitor a esteticii noastre contemporane. Cuvintele lui sînt fermecătoare prin simplitatea lor expresivă, „s'au făcut fluier prin care să sufle sufletul" și s'au făcut „lance de care să fluture flamura" ! De aceea poate fi considerat „sînge pentru transfuzia de sentimente" a sensibilității artistice a neamului nostru . . .

Acest mare om al culturii românești avea într-adevăr vocația literaturii. Dar nu agrea opera literară confuză, cu o autonomie a esteticului. Astfel ne explicăm de ce punea pe prim plan limba curată, înțeleasă de toți, scoțînd în evidență unele cuvinte *„mai nobile și mai ingenioase, că vorbele sînt mai pieptănate, că compunerea este mai meșteșugită și pronunțarea mai elegantă și mai dulce, a descoperit că altele sînt mai necioplite și mai aspre, mai slabe din punct de vedere intelectual, sunetele mai barbare, compoziția mai puțin elegantă și pronunțarea închisă și neelegantă și deci barbară"*. Într-o admirabilă concluzie relieva că *„fiecare națiune și-a compus limba proprie cu meșteșug și prin bună înțelegere"*. Cultiva — cum ar spune Eugen Barbu — cuvîntul „care cîntă", dar și cuvîntul deosebit de sugestiv, de o plasticitate picturală : *„...odată cu însemnarea cuvântului pot înțelege și puterea sensului și pot prinde ținta intențiunii"*. La aceste „sensuri" pot fi adăugate și altele, desprinse din cuvintele : *„așa dar, potrivindu-mi condeiul limbii cu ascuțișul intelectului, negreața cu otrava și comparând culoarea întunecată cu amărăciunea"* — prin acestea Cantemir a căutat a obține o corelație între conținut și formă, sub aspectele cele mai variate.

Se cuvine a reliefa și concepția lui despre *problema cunoașterii artistice*, iar în această privință crezul său este semnificativ : *„precum toată știința din povața simțurilor se află, toată lumea știe, căci nu orbul, ci cel cu ochii giudecă de vopselele și cel cu urechi, iară nu cel surd alege frumusețea și dulceața viersului"*.

Făcea o fină separație între artă și știință : *„științei socoteala, iar măestriile simțirea iaste"*. Completînd cu fraza : *„Numai mult tăria vinului în cap, decât chipul frumosului în inimă lovește"*.

A fost atît de atras de frumusețile vieții spirituale, încît trecea chiar pe un plan secundar pe cele ale trupului — *„că vrednicia sufletului nu da pe frîmsețea trupului de măsură"*... iar în ambianța sufletului ales cerea cuvîntul odihnitor, desprins parcă din lumea binelui și a luminii — *„voroava dulce și ales plăcută inimii, bucurie, iar ochilor dormitare pricinuește"*... Credem că următoarea frază întregește această imagine liniștitoare, de o tainică suavitate : *„că voroava frumoasă la cei cunoscători de n-ar mai sfîrși, încă mai plăcută ar fi, iar cei necunoscători mai tare dulceața în basmele băbești decât în sentențiile filozoficești află"*... Corelînd aceste „sentențiii filozoficești" de nobilele sale vorbe *„din iscusit condeiele scriitorilor, din tocmite versurile stihovoreților, din împodobite voroavele ritorilor și din dulce cuvîntare a tuturor gloatelor, buna pomenire a neamului nici s'au părăsit, nici în veci a se părăsi"* ! Dar cea mai expresivă frază a sa în contextul „cuvîntului ales" rămîne următoarea, o culminație a gîndirii sale estetice : *„...că la omul întreg cuvântul icoana sufletului iaste"*.

Se știe că Dimitrie Cantemir a fost și un interpret virtuos la tambur și ney. Cugetările sale referitoare la arta sonoră sînt pline de farmec poetic. Nu spunea el în *Istoria ieroglifică* în raport cu „scara armoniei" — *„cântare dulce, după meșteșug întocmită"*. Sau *„...precum a unui organ de muzică toate coardele deodată lovindu-să, o răsunare oarecare dau, însă vreo melodie întocmită și după pravilele muzicii alcătuită nici cum nu se aude, carea puterii auzului mai multă îngrețoșare aduce decât plăcere, așa iaste și voroava a mulți și deodată"*... Prin muzică ajunge la înțelegerea tragicului și a comicului — *„tragodic"* — mai precis, tragicul rămîne, pentru fostul domn al Moldovei, un echivalent al cîntecului trist, — *„vers de jale, hăolitură, bocet"*...

Cantemir a intuit deosebirile esențiale între muzica orientului și cea a occidentului, fără a face granițe ireductibile. A fost printre primii gînditori însemnați în ramura muzicii — fie populare, fie culte. A folosit cu claritate termeni ca *stih, meșteșug,* — chiar *măiestrie* —, *fantezie, poet, basnă, frumos,* — și, sinonimul *iscusit* — *creație, scornitură* etc. A utilizat admirabil termenul de simfonie — *„tot un glas, tocmirea la cuvînt la glas"*. Ion Iliescu susține că Dimitrie Cantemir „surprinde pentru multe din noțiunile și categoriile definite un mai mare număr de note esențiale, aduce numeroase exemple și, uneori, lărgește acțiunea strictă de glosare cu explicațiile oferite în sentințele lucrării, cu alte observații juste... De asemenea numărul termenilor depășește copleșitor tot ceea ce s-a realizat pînă la el"... P.P. Panaitescu relevă că el cunoștea „teoria și toate regulile muzicale", iar Nicolae Iorga, în a sa *„Istorie a literaturii românești, de la 1688 la 1700,* îl admira fără limite, evidențiind că marele cărturar român socotea arta ca și întreaga cultură, o împodobire *„a minții unui public simplu"*...

Am încercat în însemnările de față să reamintim admiratorilor trecutului nostru punctele de vedere ale marelui om de cultură, care chiar dacă nu alcătuiesc în totalitatea lor un tratat de estetică, rămîn *o sursă vizionară* pentru valoroșii cercetători ai secolului nostru, ce i-au urmat și l-au preluat creator, cu cea mai profundă admirație.

https://biblioteca-digitala.ro

Desprindem din toate acestea *umanismul profund* al concepțiilor sale despre lume și viață. O strînsă corelație între arte ne arată că nu s-a limitat la aspecte tehniciste aride, ci că a avut revelația armoniei dintre frumos și mersul spre „mai bine" al societății. Nu a fost străin de metaforele create cu har poetic, după cum limba lui se aseamănă cu acel arhaism evocator și plin de o nobilă expresivitate, atît de caracteristic marilor noștri cronicari.

Nu a înțeles prin muzică un joc de sunete, ci o legătură puternică între „sunet" și „cuvînt", iar în totalitate, discursul sonor reliefa pentru el bucurie sau tristețe, — ca și conținutul artelor, în general — sau mai bine spus, „vers de jale", sau „cântare dulce". Ce mare importanță acorda tehnicii componistice, atunci cînd se referea la simfonie — pe care o considera punctul culminant al muzicii : *„tot un glas, tocmirea la cuvînt, la glas"*... Ce departe se situează estetica lui de *aleatorismul haotic* și *disolvant* al unor contemporani, atunci cînd pledează pentru acea *„cântare dulce, după meșteșug întocmită"*. Tehnica în artă o subordona emoției, forței emoționale și înaltelor imperative de ordin etic. S-a declarat împotriva înlănțuirilor formale sterile, atît de străine de ceea ce numim adevăr : *„cuvintele cu meșteșug și lucrurile cu vicleșug era, de vreme ce alta spunea în voroavă și alta avea în inimă să facă"*... Nu întîmplător vorbea cu pasiune de *„virtutea cuvântului"*, ca și de virtutea imaginii sau a sunetului. Astfel el intră în marea constelație a artei cu tendințe educative, separîndu-se de arta ca un joc al inteligenței, de arta pentru artă, cea a speculațiilor cu scop în sine !

Cît de actual ne apare ceea ce a gîndit... Sînt puține aspectele ce-l leagă de o lume a trecutului. De aceea opera lui rămîne pentru orice artist român un punct luminos de pornire, o bază solidă a unei tradiții de o aleasă expresivitate și nobilă robustețe.

BIBLIOGRAFIE

1. *Operele principelui Dimitrie Cantemir* (Tom V, 1878, pag. 232).
2. Ion Iliescu — *Geneza ideilor estetice în cultura românească* — Ed. FACLA, Timișoara, 1972.
3. Nicolae Iorga — *Istoria literaturii românești, de la 1688 la 1700*, ed. a II-a, București, 1926.
4. Al. Piru — *Literatura română veche*, București, E.P.L. 1961.
5. Doru Popovici — *Muzica corală românească* — Ed. Muzicală, București, 1966.

https://biblioteca-digitala.ro

Structuri modale şi ritmice în creaţia muzicală a lui Dimitrie Cantemir

de IACOB CIORTEA

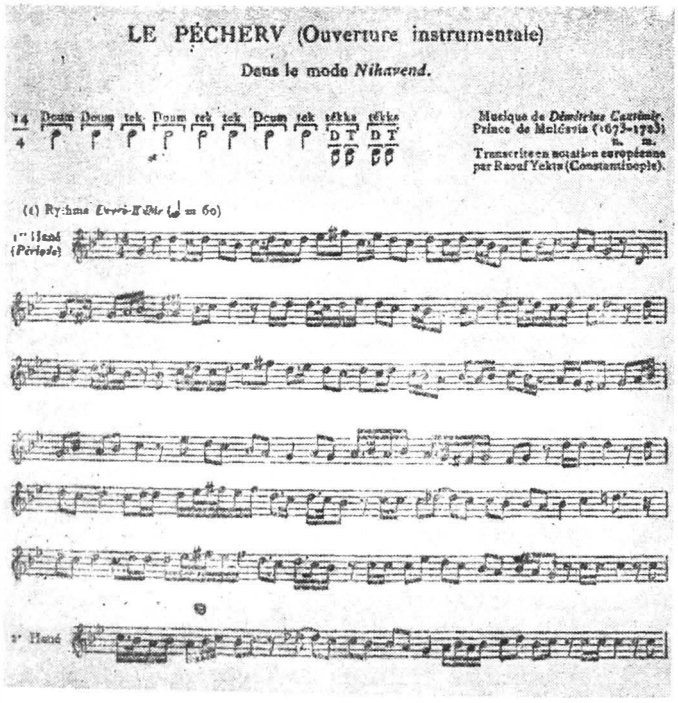
Istoriografia muzicală apuseană a început să consemneze aspecte privind activitatea de muzician a lui Dimitrie Cantemir încă din a doua jumătate a secolului XVIII. Oamenii de ştiinţă muzicală români s-au ocupat de asemenea, în lucrările lor referitoare la istoria muzicii, de personalitatea lui Cantemir, care s-a impus şi pe tărîmul artei muzicale ca teoretician, muzicolog şi compozitor (Teodor Burada, Mihail Poslușnicu, George Breazul, Zeno Vancea, Gheorghe Ciobanu, Romeo Ghircoiaşiu, Petre Brincuşi, Viorel Cosma).

Numele lui Dimitrie Cantemir (Kantemiroğlu este prezent în toate studiile teoretice muzicale turceşti, pînă în zilele noastre, fiind considerat unul dintre cei mai de seamă teoreticieni şi compozitori de muzică clasică turcă.

În ultimii ani, Eugenia Popescu-Judeţ, membră a Societăţii de orientalistică, cunoscătoare a limbilor orientale clasice, a strîns un însemnat material documentar referitor la muzica clasică turcă şi în special la activitatea muzicală a lui Dimitrie Cantemir, obţinînd şi un exemplar manuscris al tratatului *Cartea ştiinţei muzicii după felul literelor,* cunoscut în istoriografia turcă sub denumirea de *Kantemiroğlu Edvari* (Tratatul lui Cantemir), împreună cu anexa care conţine compoziţiile domnitorului, notate după sistemul de scriere muzicală inventat de el. De asemenea, a procurat revistele şi publicaţiile de specialitate în care au apărut, în decursul timpului, compoziţii ale lui D. Cantemir, transcrise în notaţie lineară (europeană).

Avînd la îndemînă acest amplu material documentar şi dispunînd de cunoştinţele lingvistice necesare, Eugenia Popescu-Judeţ a tradus în limba română tratatul lui Cantemir şi a elaborat un studiu asupra muzicii clasice turceşti şi asupra activităţii depusă de Cantemir, în domeniul muzicii, în anii şederii sale la Istambul. Lucrarea va fi publicată de Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, conţinînd în anexă şi 43 de melodii compuse de Cantemir, transcrie în notaţie lineară. Cum, dintre acestea, 16 melodii nu au fost transcrise şi publicate anterior, mi-am asumat sarcina transcrierii lor, după un studiu minuţios şi destul de anevoios asupra principiilor muzicii clasice turceşti şi asupra elementelor de natură teoretică, privind intervalele, duratele, structurile ritmice, modale şi de forme muzicale. Comparînd o parte din transcrierile vechi cu fotogramele manuscrisului şi văzînd unele studii ale teoreticienilor contemporani despre muzica clasică turcă, am reuşit, cred, să transpun corect în notaţie lineară cele 16 melodii.

Marele merit a lui Dimitrie Cantemir constă în primul rînd în aceea că a reuşit să aplice principiul raţional în concepţia despre muzica clasică turcă, prin îmbinarea preceptelor teoretice cu practica muzicală a timpului şi a locului unde a trăit. Este primul care întocmeşte un sistem turcesc de scriere muzicală. Pînă la el muzica circula pe cale orală şi muzica turcă nu se delimita teoretic de muzica orientală în general. Însuşi Cantemir, referindu-se la muzica veche, o numeşte muzică turcă-persană. Inventînd deci un sistem de notare a sunetelor, pe baza a 33 de litere din alfabetul turcesc şi stabilind succesiunea intervalică a acestora după posibilităţile practice ale tamburului, instrument pe care autorul îl mî-


LE PÊCHERV (Ouverture instrumentale)

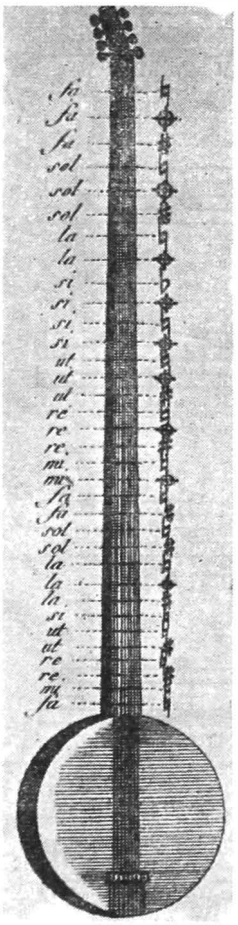
Dans le mode *Nihavend.*

Musique de *Démétrius Cantémir,* Prince de Moldavie (1673-1723) m.

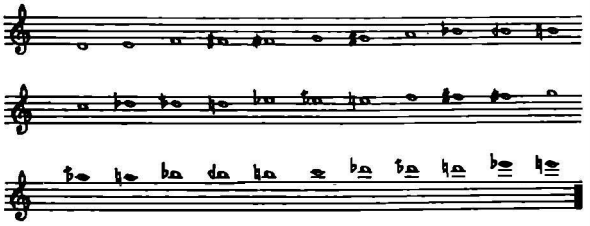
Transcrite en notation européenne par Raouf Yekta (Constantinople).

https://biblioteca-digitala.ro

nuia cu virtuozitate, Cantemir realizează pentru prima dată şi în mod definitoriu o localizare a muzicii clasice specifice turceşti, conceptele sale teoretice bazate pe realităţile concrete devenind astfel principii îndrumătoare pentru acei ce s-au ocupat în continuare de aprofundarea ştiinţifică a teoriei muzicii turceşti practicată în secolele XVII—XVIII.



Cele 33 de sunete, care se puteau executa pe tambur şi pe care Cantemir le-a codificat cu litere din alfabet, sînt următoarele :



Întrucît în muzica turcă raporturile de înălţime dintre sunete se deosebesc de cele cunoscute în muzica vest-europeană, muzicienii turci au adoptat, în vederea transcrierii în notaţie lineară, unele semne care să le definească cît mai precis. Aceasta, fiindcă totalul sunetelor care constituie o octavă este de 24, iar valorile intervalice dintre ele nu sînt egale. De exemplu, teoria muzicii turceşti a stabilit că intervalul de secundă poate avea cinci mărimi exprimate în come (unii le exprimă cu oarecare aproximaţie în cenţi, operaţii logaritmice), astfel :

secunda, de 12 come, uneori 13, pentru care se foloseşte simbolul *A* ;
secunda de 9 come, pentru care se foloseşte simbolul *T* ;
secunda de 8 come, pentru care se foloseşte simbolul *K* ;
secunda de 5 come, pentru care se foloseşte simbolul *S* ;
secunda de 4 come, pentru care se foloseşte simbolul *B*.

Terţele au de asemenea cinci mărimi :

terţa maximă = 18 come ;
terţa majoră = 17 come ;
terţa medie = 14 come ;
terţa mică = 13 come ;
terţa minimă = 10 come.

Fiind necesare deci şi alte semne de alteraţie, teoreticienii turci au inventat semne noi, derivate din cele folosite în muzica europeană, utilizînd în total 10 astfel de semne, după cum urmează :

♯	= o comă ascendentă	simbol F
♭	= o comă descendentă	
𝄪	= patru come ascendente	simbol B
𝄫	= patru come descendente	
𝄪	= cinci come ascendente	simbol S
𝄫	= cinci come descendente	
𝄪	= opt come ascendente	simbol K
𝄫	= opt come descendente	
𝄪	= nouă come ascendente	simbol T
𝄫	= nouă come descendente	

Cu ajutorul acestor semne pot fi exprimate toate intervalele care alcătuiesc modurile melodice ale muzicii turceşti.

Simbolurile : *F*, *B*, *S*, *K*, *T*, *A*, sînt de o mare importanţă practică pentru înţelegerea numeroaselor structuri modale ale muzicii turceşti. Muzicanţii învaţă pe dinafară feluritele combinaţii în care coexistă aceste litere, asociindu-le cu denumirile modurilor sau ale tetracordurilor şi pentacordurilor din care se formează acestea.

În tratatul său, Dimitrie Cantemir, bazîndu-se tot pe practica muzicală, a stabilit o nouă clasificare a modurilor, punînd ordine în

https://biblioteca-digitala.ro

PEȘREV ÎN MODUL SIPIHR

de DIMITRIE CANTEMIR

Ritmul fer'muhammes

Transcriere de Iacob Ciortea

PARTEA I

https://biblioteca-digitala.ro

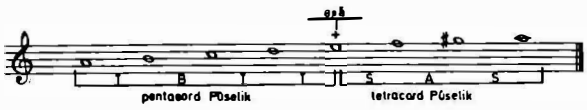
https://biblioteca-digitala.ro

noianul de denumiri confuze care s-au răspîndit pe cale orală în toată lumea orientală şi reducînd numărul imens al acestor moduri, strict la acelea care stăteau la baza muzicii practicate în Turcia ; numărul lor fiind şi în acest caz destul de mare. Deci, o teorie nouă care personifică şi din acest punct de vedere muzica turcă faţă de fondul general muzical în care acesta a coexistat. El tratează în profunzime sistemul de formare a modurilor, împărţindu-le în *simple* (în cadrul unei octave) şi *compuse* (depăşind octava) şi lămureşte problema transpoziţiei acestora, cu păstrarea riguroasă a tuturor intervalelor constitutive.

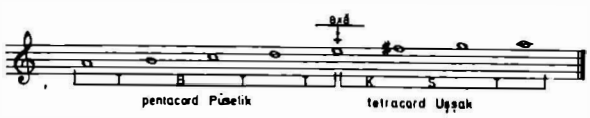
Spre deosebire de modurile muzicii apusene, care se alcătuiesc prin asocierea a două tetracorduri, lăsîndu-se între sunetul acut al primului tetracord şi sunetul grav al tetracordului al doilea un interval de secundă (asociere disjunctivă), modurile muzicii turceşti se formează prin conjuncţia printr-un sunet comun a unui tetracord cu un pentacord sau a unui pentacord cu un tetracord. Acest sunet comun are funcţia unei axe şi conferă modului un anumit grad de expresivitate care diferă dacă primul element al modului este tetracord sau pentacord. De multe ori, melodiile compuse de Cantemir nu fac cadenţa finală pe ceea ce numim *tonică* sau notă *finală*, adică pe sunetul de la baza modului, ci pe treapta V. Acest aspect l-a observat Gheorghe Ciobanu, într-un strat mai vechi al muzicii populare româneşti (mai ales în colinde) şi l-a comparat cu formulele de cadenţă finală existente în muzica bulgărească ori în cîntarea bizantină, presupunînd existenţa lui pe o arie mai largă în Balcani (*Elemente muzicale vechi în creaţiile populare româneşti şi bulgăreşti* în : *Studii de muzicologie*, vol. I, Buc. 1965, p. 384—400).

Iată cîteva exemple de formare a modurilor muzicii turceşti, dintre acelea folosite în melodiile lui D. Cantemir, pe care le-am transcris :

a) modul *Pûselik* (în unele tratate turceşti este însemnat „Bûselik")



b) modul *Pûselik Aşirani* :

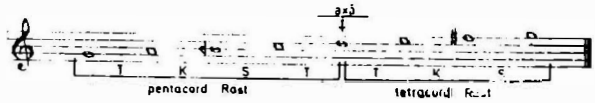


Aceste compoziţii au forma de *Peşrev*, adică piese instrumentale formate din 3—4 părţi, avînd caracteristic un refren care succede partea I şi se repetă după fiecare parte, cu el încheindu-se melodia. Denumirea modului este anunţată în titlul lucrării, iar elementele modale caracteristice predomină pe tot parcursul, ele însă nefiind rigide. Compozitorul se abate adesea de la structura modală aleasă, producînd inflexiuni modulatorii, dar de regulă revenind la modul iniţial.

În lucrarea care are la bază modul expus la litera *b)* compozitorul a folosit alteraţiile,

iar cadenţa de încheiere nu a făcut-o pe prima treaptă a modului ci pe *treapta V*. Iată fragmentul final al melodiei :

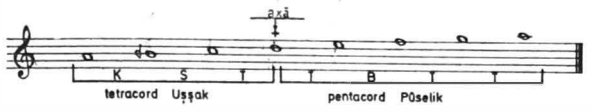
c) modul *Rast :*



https://biblioteca-digitala.ro

Şi în acest caz, compozitorul a alterat treapta VII, uneori la fa♯ alteori la fa♮

d) modul *Uşşak :*



aici sunetul fa a fost alterat uneori la fa♯ iar do la do♯

Peşrevul din care am extras acest mod, ca toate celelalte de altfel, foloseşte un ambitus ce depăşeşte octava în care am înscris scara modală. În cazul de faţă se adaugă de la sunetul final, tot prin conjuncţie, un pentacord *Rast* în coborîre *(T, S, K, T):*

alteori se adaugă tetracorduri sau tricorduri de diferite tipuri modale, fie în grav, pornind de la sunetul iniţial, fie în acut, pornind de la octava acestuia.

Cadenţa finală se realizează şi de data aceasta pe treapta *V* a modului, respectiv pe sunetul *mi :*

Din cele cîteva exemple referitoare la structurile modale, ne putem da seama de aria sonoră largă de care dispune muzica clasică turcă, de multiplele posibilităţi pe care acest sistem sonor, destul de bine cristalizat teoretic, le oferă fanteziei creatoare a compozitorului, ceea ce în cazul lui Dimitrie Cantemir s-a relevat din plin.

În privinţa sistemului ritmic al muzicii clasice turce, contribuţia lui Cantemir este la fel de valoroasă ca şi în aceea a intervalicei, notaţiei şi modurilor. El stabileşte o ordine şi în acest domeniu, fixînd nomenclatura ritmurilor după practica muzicală a timpului. În tratat, alcătuieşte un tabel — „cifrele măsurii ritmurilor muzicii după sistemul nou" — în care arată că fiecare ritm, purtînd aceeaşi denumire, poate avea trei ipostaze, indicînd pentru acestea cîte o cifră care exprimă numărul total al timpilor existenţi într-o perioadă ritmică. Deoarece nu se foloseşte de durate exprimate prin 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅯., 𝅘𝅥., 𝅗𝅥., 𝅝., ci de cifre, *1, 2, 4, 8,* muzicologii turci au apreciat că durata cifrei *1,* spre exemplu, poate fi egală cu 𝅘𝅥𝅯. 𝅘𝅥𝅯. 𝅘𝅥. sau 𝅘𝅥𝅯., 𝅘𝅥., 𝅗𝅥., în funcţie de ipostaza în care este situat ritmul respectiv şi care este indicată în partitură, la început, prin trei expresii exprimate în cuvinte. Iată un fragment cuprinzînd cîteva ritmuri cu ipotezele lor :

denumirea ritmului	în ipostaza: „vezn-i kebir"	în ipostaza: „vezn-i sağir"	în ipostaza: „vezn-i asgar-iil sağir"
Darb-i Fetih	88	176	352
Center	24	48	96
Remel	28	56	112
Düyek	8	16	32
etc.			

În titlul compoziţiei muzicale, compozitorul înscrie mai întîi denumirea modului melodic, apoi denumirea ritmului în care a conceput melodia şi în continuare una din cele trei denumiri privind ritmul. Apoi notează sunetele cu ajutorul literelor care precizează înălţimea exactă a acestora iar sub litere scrie cifrele *1, 2, 4, 8,* etc., reprezentînd durata sunetelor. Indiferent de ipostaza în care se află ritmul respectiv, raportul de durate între *1, 2, 4, 8,* etc., rămîne constant.

Cu ocazia transcrierilor, interpretarea duratei lui 1 ca 𝅗𝅥., 𝅘𝅥𝅯., 𝅘𝅥., sau chiar 𝅝., s-a făcut destul de labil, ţinîndu-se seama mai ales de structura liniei melodice şi de cifrele mai mici sau mai mari care indicau durata sunetelor. Astfel, dacă pe parcursul partiturii existau multe durate de *8* sau de *16* timpi, atunci, transcriitorul considera că un timp este egal cu şaisprezecimea iar sunetele sub care erau indicate cifrele *8* sau *16* deveneau în notaţia lineară *doimi* şi respectiv *note întregi.*

În sistemul ritmic turcesc, fiecare ritm are o denumire. Muzicienii ştiu dinainte că un ritm exprimat printr-o denumire oarecare este format dintr-un anumit număr de timpi şi că aceştia sînt organizaţi în interiorul ritmului într-un anumit fel, care este propriu ritmului în cauză (tot aşa ca la modurile melodice). Organizarea interioară a ritmurilor constă în succesiuni de durate — mai lungi sau mai scur-

https://biblioteca-digitala.ro

te — care sînt marcate prin două feluri de accente : mai puternice și mai puțin puternice. Aceste accente se exprimă și se memorează tot prin expresii verbale. Expresia care indică accentul mai puternic se numește „*Düm*“ și se marchează prin lovirea genunchiului drept cu palma mîinii drepte iar aceea care indică accentul slab se numește „*Tek*“ și este însoțită de lovirea genunchiului stîng cu palma mîinii stîngi. Cînd alternează sunete scurte accentuate și neaccentuate se folosește expresia „*Te — Ke*“ („*Te*“ pentru sunetul tare și „*Ke*” pentru sunetul slab). Mai există posibilitatea ca pe un sunet să se marcheze ambele feluri de accente, concomitent. Atunci se folosește expresia „*Ta-hek*“, („*Ta*“ *fiind* un accent slab, pregătitor iar „*hek*“ reprezentînd accentuarea simultană, cu ambele palme pe ambii genunchi). Pentru marcarea ritmurilor se folosesc și instrumentele de percuție, respectiv două tobe mici cu sunet diferit, acționate de un instrumentist. Ritmurile muzicii turcești se formează începînd cu unele dintre cele mai simple, de *2, 3, 4, 5* și *6* timpi, amplificîndu-se prin cumulare în tot felul de combinații posibile, ajungîndu-se la structuri ritmice de mare complexitate ce conțin 120 de timpi și chiar mai mulți.

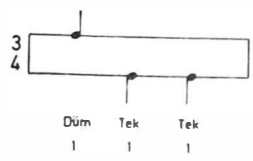
Iată cîteva exemple de ritmuri simple, extrase din studiul lui Halil Can, *Ritmurile muzicii turce*, publicat în revista *Magazin Muzical*, nr. 261.262/1970 :

a) — ritmul *Yürük Sofyan* $\binom{2}{4} = \begin{matrix} Düm & Teke \\ 1 & 1 \end{matrix}$

b) — ritmul *Sofyan* $\binom{4}{4} = \begin{matrix} Düm & Teke \\ 2 & 2 \end{matrix}$

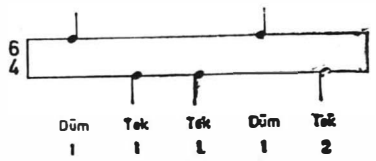
c) — ritmul *Semai* $\binom{3}{4} = \begin{matrix} Düm & Tek & Tek \\ 1 & 1 & 1 \end{matrix}$

H. Can îl numește *Semai/vals ;* în revista *Clasicii muzicii turcești* (vol. I, fasc. 6, Edit. Minist. Educației, Istambul 1972), este denumit numai *SEMAI* și este descris astfel :

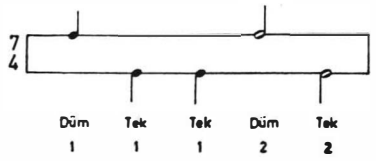


d) ritmul *Zafer* $\binom{5}{4} = \begin{matrix} Düm & Tek & Tek \\ 1 & 2 & 2 \end{matrix}$

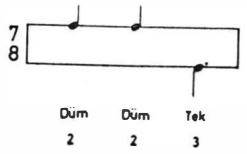
e) ritmul *Yürûk Semâi*



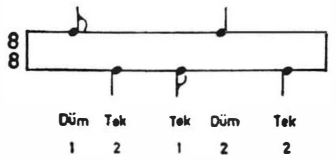
f) ritmul *Devri — Hindî*



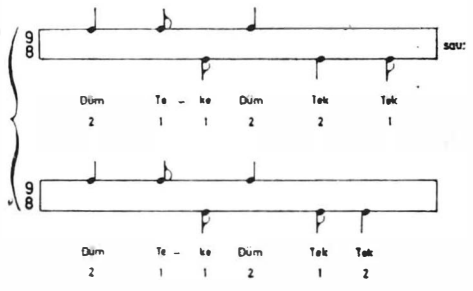
g) ritmul *Devri — Turan*



h) ritmul *Düyek*



i) ritmul *Aksak*

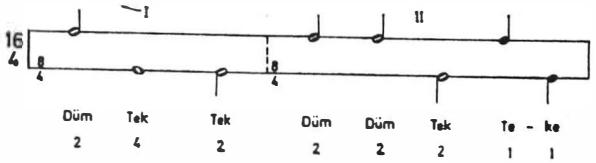


Prin repetarea mai multor ritmuri simple, sau prin combinarea între ele, se ajunge la ritmuri complexe care păstrează de regulă organizarea duratelor ritmurilor inițiale.

Dar pot prezenta și variații în anumite secțiuni ale lor.

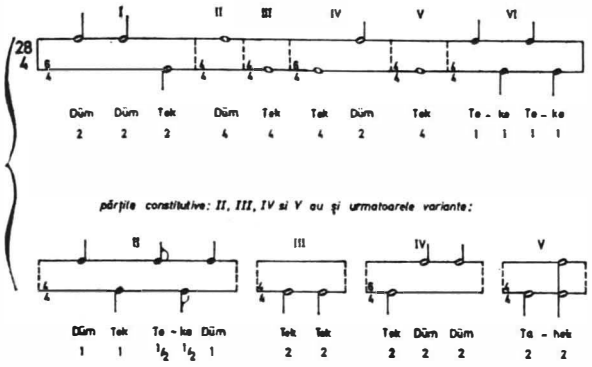
Iată cîteva exemple :

a) ritmul *Gifte Düyek*



https://biblioteca-digitala.ro

b) ritmul *Devr-i Kebîr*



Dimitrie Cantemir și-a construit majoritatea compozițiilor pe structuri ritmice complexe, cu un mare număr de timpi, ceea ce i-a dat posibilitatea realizării unor invenții melodice de largă respirație, mînuind, așa cum se va vedea din studierea lucrărilor sale, cu un veritabil talent și cu o aleasă măiestrie, procedee compoziționale demne de epoca barocului avansat și chiar a clasicismului muzical vest-european.

Pe lîngă importanța istorică pe care o au lucrările de teorie muzicală ale marelui învățat care a fost Dimitrie Cantemir, creația sa muzicală, pătrunsă de același înviorător suflu umanist care îi caracterizează opera filozofică, istorică și literară, adaugă străluciri noi aureolei care l-a înălțat pe firmamentul culturii universale și al patriei sale.

https://biblioteca-digitala.ro

Obiceiuri şi genuri folclorice atestate de Dimitrie Cantemir şi actualitatea lor

de EMILIA COMIŞEL

Unul dintre cele mai valoroase izvoare documentare din secolul al XVIII-lea, cu privire la realităţile istorice, geografice, psihologice, etnografice şi folclorice îl constituie opera domnitorului cărturar al Moldovei, Dimitrie Cantemir. Cele mai multe informaţii sînt consemnate în monografia *Descriptio Moldaviae* [1]), remarcabilă prin bogăţia datelor, prin concepţia ştiinţifică şi metoda modernă ce îi stau la bază — prima lucrare în acest gen din literatura românească. Alte cîteva ştiri se întîlnesc în *Hronicul vechimii a Romano-Moldo-Vlahilor* [2]), în *Viaţa lui Constantin Vodă Cantemir* [3]) şi în *Istoria imperiului Otoman* [4]). În ultimul studiu menţionat, D. Cantemir prezintă primele încercări de folclor comparat. Excelent cunoscător al vieţii şi obiceiurilor orientale, cînd descoperă elemente similare sau înrudite cu ale folclorului nostru le notează cu interes şi minuţiozitate. [5])

Studiul de faţă îşi propune să încerce o privire istorică asupra folclorului românesc, într-o perioadă de timp determinată, de circa două secole şi jumătate, limitată la aspectele prezentate de cărturarul moldovean în operele sale. Am folosit, ca metodă de lucru, analiza comparativă a obiceiurilor şi genurilor folclorice de astăzi (o parte din ele au dăinuit pînă la începutul secolului XX) şi publicaţiile ultimelor două secole, cu materialul atestat de D. Cantemir.

Putem grupa referinţele din opera sa în *Genuri şi instrumente muzicale (doină, cîntec; instrumente româneşti şi turceşti* (ultimele nu intră în preocupările noastre); *Ceremonialul şi repertoriul obiceiurilor calendaristice:* ciclul de iarnă — *colindul, turca, chiraleisa şi vergelul) şi* ciclul de primăvară-vară *(paparuda „papaluga", drăgaica* şi *căluşul).*

Atitudinea ştiinţifică modernă, interpretarea critică a fenomenelor, străduinţa permanentă de a descoperi originea acestora şi aria lor de răspîndire la poporul român şi la alte popoare, reuşind astfel să releve originalitatea sau, dimpotrivă, un fond genetic comun, demonstrează o vastă erudiţie, o minte pătrunzătoare, o viziune clară asupra legilor naturale şi sociale, situînd opera sa printre cele mai remarcabile în cultura românească şi europeană.

Descriptio Moldaviae, — monografie redactată în urma invitaţiei primită de la Academia din Berlin, în anul 1716, un adevărat caleidoscop al Moldovei feudale, în care folclorul vine în ajutorul istoricului pentru a lumina unele aspecte ale trecutului, ale mentalităţii şi psihologiei poporului, — este de o importanţă capitală, ca deschizătoare de drumuri în domeniul literaturii de specialitate. Scrisă iniţial în limba latină, a fost tradusă în limba ţării de mai mulţi intelectuali, unele formulări fiind desluşite treptat, ba chiar menţinîndu-se neclare pînă astăzi. Noi am utilizat traducerea făcută de Giorge Pascu[6]) (publicată în anul 1923).

Patriotismul savantului-domnitor străbate toată opera, în paginile în care descrie cu mîndrie frumuseţea şi originalitatea unor obiceiuri, a unor jocuri populare, dar şi cu simţ critic, punînd pe seama condiţiilor vitrege de dezvoltare aplecarea românilor moldoveni spre superstiţie, observată însă „în cele mai multe ţări". Iată cum se exprimă autorul: „În sfîrşit, *ca şi în cele mai multe ţări* pe care o literatură mai cultă încă nu le-a ilustrat, tot aşa poporul de jos este înclinat la superstiţie şi în Moldova, care nu s-a spălat aşa de desăvîrşit de vechile sale necurăţenii, ba chiar la nunţi, la înmormîntări şi la anumite timpuri ale anului, ilustrează cu versuri şi cîntece oarecare nume necunoscute şi care miroase a culturi vechi ale Daciei" [7]). (subl. n.)

Monografia a fost scrisă şi dintr-un sentiment patriotic al omului luminat prin ştiinţă, pentru a ne face cunoscuţi străinilor, cu deosebire prin ceea ce avem mai caracteristic: „Cei care vor să descrie moravurile Moldovenilor, lucru de altfel cunoscut de puţini străini ori chiar de nimeni, iubirea de patrie insistă şi porunceşte să încărcăm cu laude acel popor în care ne-am născut şi să recomandăm pe locuitorii unei ţări care ne-a dat viaţă. Se opune însă spiritul de adevăr şi ne opreşte să afirmăm cele ce dreapta judecată ne sfătuieşte că sînt de reprobat" [8]). Iată un crez ştiinţific adevărat pentru toate timpurile şi pentru toţi oamenii de ştiinţă.

Descrierea amănunţită a unor obiceiuri dovedeşte observaţia directă, în momentul desfăşurării lor, în medii sociale diferite, ceea ce îi permite să distingă elementele comune şi

https://biblioteca-digitala.ro

diferite la cele două clase sociale — țărănimea și feudalii — (printre care situează și pe Domn și rudele sale). Puțini sînt străinii care ne-au lăsat în memoriile lor de călătorie asemenea relatări comparative. Un exemplu de mare însemnătate îl avem de la diplomatul francez Pétis de la Croix, care trece prin țara noastră (în Moldova, Țara Românească, Dobrogea și Transilvania) în anii 1672—1675 [9]).

Pînă la 15 ani, D. Cantemir are ocazia să fie în contact direct cu cultura și civilizația românească, să asculte repertoriul de cîntece și jocuri al lăutarilor, să asiste la nunți și la alte petreceri ; atunci i s-au imprimat în suflet și în minte crîmpeie de viață românească în ceea ce are ea mai original și mai valoros — folclorul. Prin observații comparative, subliniază el relațiile de veacuri între cultura celor două clase sociale (și mai tîrziu influențele reciproce) : cultura străveche a maselor largi și cultura incipientă a clasei dominante, al cărei izvor permanent rămîne cea dintîi, reprezentativă pentru spiritualitatea etnică făurită de-a lungul istoriei.

În scurtul răstimp de ședere în patrie (între anii 1673—1688, cînd este trimis ostatec pe lîngă înalta Poartă Otomană, apoi în scurtul timp de domnie), acumulează cunoștințe și impresii relative la viața și arta poporului său pe care le va așterne, odată stabilit în Rusia, cu pricepere și simț de răspundere, îndeosebi în opera sa monografică *Descriptio Moldaviae.*

Este regretabil că relatările sale despre muzica populară românească sînt atît de sumare. Poate că, stabilit departe de țară, după o viață atît de zbuciumată, considera muzica numai ca un apanaj al tinereții, poate că, interpretînd muzică turcească, nu mai avea o imagine clară a melosului românesc. El a descris acele aspecte din cultura poporului care l-au impresionat mai mult prin originalitatea și frumusețea lor. Scrie despre doină, asociindu-i numele cu o zeitate din panteonul Dacilor (conform concepției sale mitologice) dar ne face cunoscut și un amănunt semnificativ, și anume că ea apare ca *introducere la cîntecele epice,* probabil și la cele lirice. Iată textul integral : „Doina se pare că a fost numele uzitat la Daci a lui Mars sau Bellona, căci se pune înainte la toate cîntecele care povestesc fapte de război și servesc de text la preludiile cu care neamul moldovenesc obișnuește să le moduleze înaintea cîntecului“ [10]).

Poate se referă la acele introduceri instrumentale bogat ornamentate, cantabile, care contrastează cu recitativul epic la care se adaptează textul poetic al cîntecelor noastre bătrînești, sau poate că a avut prea rar ocazia să asculte doina așa cum se cîntă ea în lumea satelor. De altfel și Sulzer [11]), contemporanul său, remarcase că doina este intonată de români fără cuvinte.

În *Viața lui Constantin Vodă Cantemir,* ni se relatează un moment de creație spontană, cu ocazia unui ospăț, la care luau parte moldoveni și polonezi. Sobieski, după ce poruncește lăutarilor să înceapă hora, cheamă pe unul din ei pentru a-l învăța un „cîntecel moldovenesc“... pe care îl compusese el însuși, ca să-l cînte lăutarul, auzindu-l din gura lui. Tăcînd lăutarii, craiul singur a cîntat așa :

Constantine, fugi bine,
Nici ai casă, nici ai masă,
Nici dragă jupînească“ [12]).

Mai mult în contact cu muzica orientală, învățatul Domn și-o însușește, o interpretează cu plăcere, creează chiar piese care s-au păstrat în repertoriul lăutarilor români și turci [13]) și — întreprindere de toată lauda — inventează un sistem de notare a muzicii orientale, foarte util pentru teoria muzicii : Pe aceștia („pe muzicienii interpreți“ turci *(n.n.)* i-am instruit eu în unele părți ale muzicii mai ales teoretice și într-un metod nou, inventat de mine, pentru a exprima cîntecele și doinele prin note,... invențiune necunoscută mai înainte turcilor... Am compus o carte mică în limba turcească despre arta muzicii... amatorii de muzică se servesc pînă-n ziua de astăzi de regulile puse în acea cărticică“ [14].

Așa-dar, D. Cantemir cunoștea cei doi termeni din folclorul românesc, *doină* și *cîntec,* dar nu scrie nimic și despre trăsăturile lor muzicale. Totuși, după informațiile unui contemporan al său, Erasmus Schneidel von Weismantel [15]), doina era genul cu cea mai mare vitalitate : „Fetele și femeile cîntă cu plăcere aproape în tot locul... și repetă ca într-un refren aproape întotdeauna cuvîntul *doină.* Acest cuvînt se aude pretutindeni, pe toate potecile și în toate casele“ [16]) Intenția de a cunoaște documentele trecutului în semnificațiile lor multiple întîmpină greutăți tocmai din cauza insuficienței de informații și a cunoașterii vieții reale a fenomenelor, în condițiile social-economice concrete. Dacă, în descrierea unor obiceiuri, D. Cantemir semnalează amănunte de o importanță considerabilă, unele atestate pentru prima dată în istoria folclorului, este greu să ne dăm seama dacă se pot generaliza la toate regiunile țării, dacă ceea ce ni se pare nouă astăzi incomplet nu este o scăpare din vedere a folcloristului, ci situația reală din momentul surprinderii lui. Cum o trăsătură caracteristică a folclorului românesc o constituie deosebirile regionale, concretizate în funcție de condițiile locale de dezvoltare (observate la toate genurile și obiceiurile populare), specialistul contemporan este nevoit să interpreteze faptele cu multă atenție.

În *Descrierea Moldovei* apare pentru prima dată o relatare amănunțită a obiceiului numit

https://biblioteca-digitala.ro

astăzi *căluș*, (sau călușeriu), iar atunci *„căluceni"*. Autorul este preocupat aici nu numai de descrierea obiceiului, a riturilor și ceremoniilor, a funcțiilor magice, a repertoriului și datei calendaristice cînd se desfășoară, ci face și unele observații despre mentalitatea oamenilor, despre înclinarea lor spre superstiții, despre utilizarea folclorului ca un mijloc de luptă împotriva forțelor necunoscute, împotriva bolilor. Spre deosebire de *căluşul pe* care îl vedem astăzi și în materialele existente (studiile publicate sau manuscrise), *„căluceniі"* lui D. Cantemir prezintă multe elemente total diferite, în ceea ce privește costumația, podoabele, perioada cînd se desfășoară, terminologia, atitudinea autorităților față de unele rituri. În ceva mai mult de o pagină, se fac observații surprinzător de precise : „Afară de aceste feluri de jocuri care au loc la festivități [(este vorba de jocurile de nuntă și de cele neocazionale, *(n. n.)*] este un altul mai superstițios care trebuie să se compuie dintr-un număr nepereche de jucători, șapte, nouă și unsprezece. Se cheamă *călucenii* și se adună o dată în an, îmbrăcați cu haine femeiești, cu o cunună pe cap, împletită din frunze de pelin, presărată și cu alte flori, imită glasul femeiesc și, ca să nu poată fi cunoscuți, își acopăr fața cu o pînză albă. Toți poartă în mîini săbii goale (scoase din teacă ; n. n.), cu care îndată ar fi străpuns orice profan care ar fi îndrăsnit să le scoată acoperitura feței lor, căci *acest privilegiu li l-a dat un vechi obicei,* așa că din această cauză nici la judecată nu pot fi acuzați de omor *(subl.n.)*.

Conducătorul bandei se cheamă *stariță* și al doilea *primicher,* a cărui treabă este să întrebe ce fel de joc vrea starița să se joace și să spuie colegilor în ascuns, ca norodul să nu audă numele jocului mai înainte de a-l vedea cu ochii ; căci au peste o sută de cîntece diferite și jocuri compuse pentru ele, unele așa meșteșugite, încît cînd joacă abia dacă ating pămîntul și parcă zbor în aer" [17]). Interdicția de a ieși din ceata călușarilor timp de nouă ani, respectată pînă în ultimul timp și ritul vindecării celor „luați din căluș" (pe care l-am observat puțin timp înainte de cel de-al doilea război mondial), demonstrează tenacitatea unor concepții și superstiții la care poporul a renunțat tîrziu, tocmai din cauza menținerii unor condiții sociale și economice de viață și de muncă, de-a lungul secolelor. Mai departe, observatorul fin și cu privirile îndreptate spre viitor, scrie : „Astfel, timp de zece zile, de la Înălțarea Domnului și pînă la Rusalii, sînt ocupați într-una, și cutreeră toate tîrgurile și satele, jucînd și alergînd. În tot timpul acela ei nu dorm niciodată decît sub acoperișul unei biserici căci cred că dacă s-ar culca în alt loc, îndată ar fi apucați de *aneraide* pe care ei le numesc *frumoase* [18]). Apoi, dacă o bandă de căluceni s-a întîlnit pe drum cu o alta, ele trebuie să se bată, și cei învinși dau cale celor învingători, și după ce s-a făcut pacea, timp de nouă ani, trebuie să recunoască că sînt inferiori celeilalte bande. Dacă într-o astfel de luptă a fost vreunul ucis, nu se face judecată și nici nu se cercetează de judecător cine a fost acela. Cine a fost o dată primit într-o astfel de bandă, timp de nouă ani, în fiecare an, trebuie să facă parte dintrînsa, iar dacă n-ar face aceasta, ei zic că este răpit de duhul rău și apucat de frumoase. Norodul superstițios le atribuie puterea de a alunga bolile cronice. Vindecarea se face așa : „...după ce bolnavul este întins pe pămînt, ei încep jocurile lor, și la un anumit loc al cîntecului, îl calcă rînd pe rînd de la cap pînă la călcîi, apoi îi șoptesc la ureche niște cuvinte anume compuse și poruncesc ca boala să iasă. Dacă au repetat aceasta de trei ori în cele trei zile, adesea răspunde succesul speranței, și boli foarte grele, care înșelase mult timp arta medicilor celor mai cunoscători, sînt alungate astfel cu puțin lucru. Și încheie : „Așa putere are credința în superstiție" [19]).

Vorbind despre obiceiurile de nuntă și despre repertoriul de jocuri, D. Cantemir amintește sumar, (prea sumar) și de instrumente muzicale. În cîteva locuri numai, găsim aceste informații : In *Descrierea Moldovei*, cap. XVIII din partea II-a, notează : „...dacă s-a dus la biserică ori se întoarce acasă, tot alaiul de curte, și *dobe* și ***alte instrumente muzicale, atît creștine cît și turcești,*** îl întovărășesc pe dinsul ca pe domn.[20]) (subl. n.) și în *Hronicul vechmii a Romano-Moldo-Vlahilor.*"[21]) menționează un interpret de bucium: „bucinar" care „sună de bătălie".[22]) Se referă la mult citatele (în secolele anterioare) ***„buciume moldovenești"***, de către scriitori străini[23] și cronicari români[24].

Despre jocuri găsim cîteva date esențiale în cap. XVII (partea II-a) cu titlul *Despre moravurile Moldovenilor*. El arată distincția dintre două jocuri cu mare frecvență în acel timp, originalitatea lor (pentru că nici un alt popor nu dansează astfel) și maniera de desfășurare a lor la diferite prilejuri, îndeobște la nunți. „Felul jocului moldovenesc (zice autorul) este cu totul altfel decît la celelalte neamuri, căci nu dansează cîte doi sau cîte patru, ca Francezii ori Polonii, ci mai multe persoane deodată fac un cerc ori un șir lung, și acesta nu este ușor decît la nunți. Dacă toți (cei) prinși între ei cu mîinile joacă în cerc și se mișcă cu un pas egal și regulat de la dreapta spre stînga, jocul se cheamă *hora ;* dacă însă sînt așezați într-un șir lung și prinși de mîini așa încît capetele să rămînă libere, și se învîrtesc cu diferite mișcări, acest joc se cheamă, cu un cuvînt polonez, *danț*" [25]). Cantemir observă jocul în șir, pe străzi, al nuntașilor, grupați după sex și conducătorul care este de obicei, un bătrîn (cu un toiag în mînă), ca și contorsiunile geo-

https://biblioteca-digitala.ro

metrice ale dansatorilor — obicei păstrat pînă astăzi la românii din Timocul jugoslav. Iată descrierea sa amănunțită : „La nunți, înainte ca binecuvîntarea preotului să unească pe logodiți, este obiceiul de a juca în ogrăzi și pe străzi, și anume în două șiruri, unul al bărbaților și unul al femeilor. Se alege un conducător și al unuia și al celuilalt, un bărbat bătrîn și respectabil, care ține în mînă un băț poleit cu aur ori împestrițat cu alte culori, la capătul căruia este înfășurată o năframă împodobită cu lucrătură frigiană... unul din conducători trage pe cel care-l urmează de la dreapta la stînga, iar celălalt de la stînga la dreapta așa ca fața să privească fața, apoi în ordine inversă..." Astfel „fiecare șir se învîrtește în mișcări sinuoase și așa fel ca să nu se confunde, și așa de încet că abia observi că șirul se mișcă." [26]) Cu un spirit de observație uimitor de precis, marele etnograf arată locul ierarhic pe care îl ocupă fiecare în aceste șiruri și jocul separat al nuntașilor miresii de cel al mirelui (obicei păstrat în zilele noastre numai în cîteva regiuni). Continuăm cu descrierea lui Cantemir : „După cununie însă, amîndouă bandele se amestecă și se-nvîrtesc împrejur, așa că cei însurați țin cu mîna dreaptă pe soția lor iar holteii pe fetele de aceiași nobilitate și se-nvîrtesc. Uneori se fac chiar figuri în triunghi, în dreptunghi și în forma oului, ori alte figuri neregulate, după placul și dibăcia conducătorilor". [27])

Deplasarea dansatorilor în șir, existența conducătorului în fruntea fiecărui șir de jucători, totdeauna un bărbat respectat de colectivitate, trecerea de la evoluția dansului în linie la cerc, în perechi, au fost semnalate și în secolul anterior (al XVII-lea) de italianul Niccolo Barsi, călugăr care a trecut pe meleagurile noastre în anul 1633. El notează cîteva amănunte despre dans și despre instrumentele și strigăturile de joc : „Cînd începe jocul, se cîntă mai întîi din instrumente ca : viori, cimpoi, fluere, tobe și un fel de lăută cu trei coarde. Apoi se prind de mînă cîte un bărbat și cîte o femeie, într-un șir lung, săltînd adesea, chiuind și bătîndu-și picioarele unul de altul. După ce au săltat astfel cîtăva vreme, se strîng cu toții împreună într-un cerc și saltă ca mai înainte" [28]). Și contemporanul său, suedezul Weismantel, scrie despre originalitatea [29]) jocurilor moldovenești, aducînd un element nou, și anume locul lăutarilor-țigani în mijlocul horei, cîntecele lor vocale de dragoste și dansul lor, se pare diferit de al celorlalți : „Țiganii stau în mijlocul cercului, cîntă din strune și cu vocea tot felul de cîntece înfocate și mai joacă și ei, *după cum le este obiceiul încît pămîntul se cutremură* [30])..." (subl.n.) [31])

Diplomatul francez De la Croix adaugă o serie de momente ceremoniale nupțiale. Cînd este dansul obligator, la nunțile boerești și domnești : jocul nuntașilor care trebuie să treacă pe sub ferestrele mirilor, conducătorii dansului trimiși de domnitor care fac parte dintre dregători, dansul femeilor în fața domnului care se scoală de la masă anume pentru aceasta etc.

Dansurile în șir și cele în cerc sînt și astăzi iubite de poporul nostru și se practică în toate regiunile țării. Ceea ce trebuie subliniat față de vremea lui D. Cantemir este faptul că melodiile de dans care par să fi avut atunci un caracter vocal — o dată cu dezvoltarea profesionalismului, cu pătrunderea unor instrumente moderne de coarde și cu rolul din ce în ce mai important al lăutarilor în viața artistică a satelor, ca și datorită altor cauze — s-au modificat ca număr, ca structură melodică și ritmică. Această afirmație se bazează pe analiza paralelă a melodiilor de dans culese de Caioni și, după un secol, de Sulzer, ca și pe cunoașterea repertoriilor de dans, de astăzi, din diferitele regiuni.

D. A. Lancelot : *Hora* (dans valah) Desen publicat în *De Paris à Bucarest, Causeries géographiques* de M.D.A. Lancelat, 1860. *Le Tour du Monde*, 1865 et 1866, p. 192.

https://biblioteca-digitala.ro

Theodor Aman: *Bricieful, dans din România*, acva-forte, realizat probabil în 1879.

Dintre obiceiurile și repertoriul legat de calendarul țărănesc, D. Cantemir nu se ocupă decît de cîteva, ale căror nume le interpretează în legătură cu mitologia dacilor. În privința colindelor, el arată că se cîntă la începutul fiecărui an, de toți moldovenii, indiferent de starea lor socială și sînt însoțite de anumite rituri. *Colinda,* notează el (în cap. I, partea a treia, cu titlul *Despre religia moldovenilor),* „corespunde calendelor vechilor Romani și de obicei se celebrează la începutul fiecărui an nou, de toți Moldovenii, fie nobili, fie de jos, cu rituri particulare [32]). Preocupat de probleme lingvistice și etimologice, caută să descopere originea refrenului din colinde, *ler,* pe care-l deduce din numele împăratului roman, Aurelian. În sprijinul acestei etimologii, descrie legenda populară despre Curțile lui Ler împărat [33]). Sentimentele patriotice și le exprimă în toate lucrările, chiar atunci cînd abordează probleme geografice, istorice, sociale și culturale ale altor popoare, ca de ex. în *Istoria Imperiului Otoman,*[34]) în care are posibilitatea să stabilească unele paralele cu cultura populară a românilor, cu obiceiurile de înmormîntare și de nuntă, ca și în *Cartea despre sistema sau starea religiei mahomedane* [35]).

Unele etimologii sînt eronate, ca de ex. originea cuvîntului *turcă* care ar fi luat naștere din cauza urii pe care o aveau românii față de turci,[36]) un nou indiciu al dragostei lui puternice pentru patrie, al idealului său cel mai scump : eliberarea românilor de sub jugul umilitor al turcilor. Despre *turcă,* manifestare mimică-dramatică din timpul sărbătorilor de iarnă, D. Cantemir scrie : „o mască de cap de cerb cu coarne și prinsă cu o pînză colorată și destul de lungă ca să acopere picioarele celui care o poartă. Pe această mască astfel făcută încalecă altul, purtînd mască de bătrîn ghebos, și cu mare mulțime cutreeră toate ulițele și casele, jucînd și glumind[37]"). *Turca* se joacă de Crăciun, ca și astăzi. Cu toate că D. Cantemir este preocupat, de obicei, de relevarea amănuntelor, creația folclorică fiind pentru el un element esențial în studiul istoriei, lipsa unor aspecte și ceremonii ne sugerează ideea că nu a asistat totdeauna la desfășurarea manifestărilor folclorice. De exemplu, ne este greu să ne imaginăm că momentul dramatic al morții (sau îmbolnăvirii) și învierii (sau vindecării) măștii, (în speță aici, turcei), simbolizînd moartea și învierea naturii, să nu fi existat și acum două sute de ani. De fapt, momentul a fost consemnat din aceeași zonă, de Konrad Jacob Hiltebrandt (însoțitorul unor demnitari suedezi) în sec. al XVII-lea. În anul 1656, el relatează : „Cum am intrat în cvartirul ce mi s-a atribuit, s-a înfățișat acolo un fel de joc. Era un cerb în care se ascundea un om. Un strengar dănțui cu el și mai apoi culcă cerbul la pămînt cu o săgeată. Cu aceasta s-a terminat jocul, pentru care au primit ca recompensă bani [38])". Obiceiul face parte și astăzi (purtînd numiri și înfățișări variate regional), din spectacolele folclorice ale românilor, și este un obicei străvechi, moștenit de la strămoșii daci, ei înșiși fiind deținătorii unui fond comun indo-european. După unii savanți,[39]) obiceiul a păstrat urme ale „universului religios al omului primitiv", cultul taurului fiind „de origine mediteraneană și de structură pastorală" iar cel al cerbului „de origine nord-eurasiatică"[40]). Ca și în vremea cărturarului moldovean, străve-

https://biblioteca-digitala.ro

chiul rit şi-a pierdut funcţia primară şi a devenit un spectacol cu funcţie distractivă, elementele artistice, de costumaţie şi coregrafie trecînd pe primul plan.

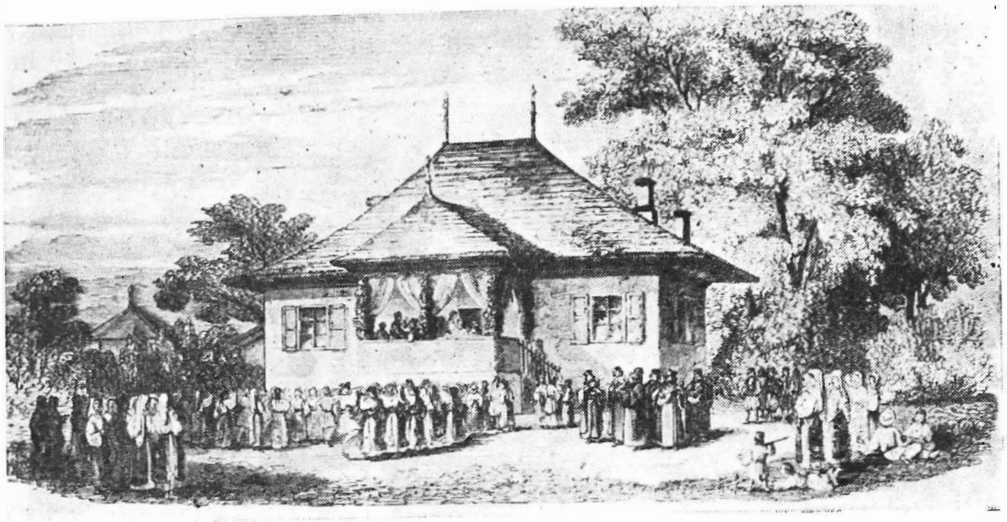
Descrierea unui alt obicei din aceeaşi perioadă de iarnă, *vergelul,* pentru prima dată citat documentar, se apropie de modul cum îl practică fetele noastre de astăzi. Pe plan regional însă, se constată o mare diversitate în ce priveşte obiectele utilizate, în ce priveşte riturile şi chiar repertoriul artistic. Iată cum îl descrie D. Cantemir : „Este un fel de ghicire, fiindcă moldovenii, în ajunul anului nou, încearcă să ghicească printr-un aranjament de vergi, cele bune şi cele rele care trebuie să li se întîmple în cursul anului. În acest scop, ei întrebuinţează chiar *fecle (tiliae),* bobi şi oale (ollae), aşezate într-un anumit fel."[41]) În secolul nostru, obiceiul se face nu numai în ajunul anului nou ci şi în ajunul şi ziua de Bobotează (6 ianuarie) ca şi în alte zile ale perioadei de primăvară — vară. Ceremonialul vergelatului este mult mai complex astăzi ; uneori la grupul fetelor se alătură şi tineretul masculin ori, vergelatul este însoţit de versuri speciale, scandate sau cîntate şi se încheie, ca şi alte obiceiuri româneşti, cu petrecere şi cu masă comună. Obiceiul se mai numeşte şi *leruit.* [42])

Are dreptate cunoscătorul realităţilor noastre de acum două sute de ani cînd deduce etimologia cuvîntului *Chiraleisa* din Kirie eleison şi constată originea religioasă a obiceiului, care se desfăşura în ajun de Bobotează : „Corespunde şi-şi datoreşte originea expresiunii uzitate în rugăciunile creştinilor. Anume, la 5 ianuar, la aprinsul luminilor, fiecare tată de familie face o cruce de lemn, pe care o învăleşc foarte frumos, după darea de mînă a fiecăruia, cu o pînză albă, cu mătasă şi cu sîrmă, şi după vecernie, în chip de procesiune sacră, fiind înconjurată de o mulţime de copii, o poartă prin toate casele şi repetă cît mai des cuvîntul Kyraleisa." [43]) Obiceiul este pe cale de dispariţie. În unele sate copiii merg prin sat strigînd chiraleisa dar nu în ajun ci în ziua de Bobotează. Obiceiul menţionat de Cantemir a fost observat probabil în mediul urban.

Dintre obiceiurile cu caracter agrar, Cantemir se ocupă de *Papalugă* (cap I, partea a treia, *Despre religia Moldovenilor),* al cărui text literar nu fusese încă indicat în nici un document. Descrierea obiceiului este aproape identică cu cel cunoscut de noi pînă în secolul XX. Şi aici observaţia este minuţioasă, cu grijă în a reda amănuntele : „Vara, cînd din cauza secetei, se pare că semănăturile sînt în mare primejdie, oamenii de la ţară îmbracă o copilă care n-a împlinit vîrsta de 10 ani cu o cămaşă ţesută din frunze de copaci şi de alte ierburi. După dînsa merg toate copilele şi toţi băieţii de vîrsta ei, şi cu toţii, cîntînd şi jucînd, cutreieră toată vecinătatea şi la oricine s-ar duce, babele obişnuiesc să le toarne pe cap apă rece. Cuprinsul cîntecului este cam acesta : Papalugă, sue-te la ceriu, deschide porţile, dă drumul ploilor ca să crească grîul, alacul, meiul, etc." [44]) Şi acest obicei, care poartă denumiri variate (dodola, dodoloae, păpălugă, etc.), străveche practică de invocare a ploii, în timp de secetă sau la zile fixe (joile sau marţile după Paşti), este pe cale de dispariţie. În secolul trecut şi în primele decenii ale secolului nostru, conţinea un număr mai mare de rituri, protagoniştii fiind copii sau tineri. Preluat de ţigani, devine un prilej de cerşetorie. Deşi melodiile de paparudă sînt variate, de la simpla intonare pe cîteva sunete pînă la melodii mai dezvoltate, ca urmare a contaminării cu alte genuri, obiceiul, nemaigăsind înţelegere din partea maselor, dispare. În realitate astăzi, cînd mentalitatea oamenilor s-a schimbat — consecinţă a noilor condiţii de viaţă şi de muncă —obiceiul nu mai putea dăinui, mai ales că nu ajunsese la un repertoriu artistic valoros, care să-i permită revalorificarea pe un alt plan, aşa cum s-a petrecut cu alte obiceiuri străvechi.

Meritul deosebit al lui Cantemir este de a ne fi semnalat un alt obicei, de mare vechime, căruia îi face o valoroasă descriere. Cînd am redescoperit obiceiul, într-un sat din Teleorman, în anul 1942, era pe cale înaintată de dispariţie. Dar, datorită acţiunii de valorificare a trecutului preţios, în ultimele decenii a cunoscut forme noi de manifestare. Ca de obicei, cu curiozitatea istoricului patriot, Cantemir nu uită nici un amănunt. Vorbind despre Drăgaica el spune : „După cum se vede, prin ea o înţeleg pe Ceres. Căci în acea vreme a anului, cînd încep să se coacă semănăturile, toate fetele ţăranilor de prin satele învecinate, se adună şi o aleg pe cea mai frumoasă dintre ele, căreia îi dau numele de *Drăgaica.* O petrec pe ogoare cu mare alai, o gătesc cu o cunună împletită din spice şi cu multe basmale colorate şi îi pun în mîini cheile de la jitnice. Drăgaica, împodobită în acest chip, se întoarce de la cîmp spre casă, cu mîinile întinse şi cu basmalele fluturînd în vînt, de parcă ar zbura, şi cutreeră toate satele din care s-a adunat lume s-o petreacă, cîntînd şi jucînd laolaltă cu toate tovarăşele ei de joc, care o numesc foarte des soră şi mai marea lor, în cîntecele alcătuite cu destulă iscusinţă. Fetele din Moldova doresc din toată inima să aibă parte de această cinstire săteaşcă, deşi în cîntecele lor spun mereu, după datină, ca fata care a întruchipat Drăgaica nu se poate mărita decît aproape după trei ani"[45]). Obiceiul, după cum a remarcat eruditul domnitor, este un rit agrar de fecunditate şi de fertilitate, care se practică în secolul nostru, într-o zi fixă, 24 iunie (în jurul solstiţiului de vară, dată importantă în obiceiurile „păgîne"). Aşadar, legătura cu Ceres nu este o simplă fantezie. Deşi în trecut obiceiul

https://biblioteca-digitala.ro



Charles Dounssault : *Hora, dans național valah.* Publicat în *Voyage illustre dans les cinq parties du monde*, 1846, Paris, de Adolphe Joanne

pare să fi avut o arie largă de răspîndire, în ultimul secol s-a menținut numai în cîteva sate din cîmpia Dunării, în județul Teleorman ; ca și la căluș, cu care este înrudit prin funcție, jucătoarelor li se impun unele interdicții (număr fix de ani succesivi de participare,3 sau 7, căsătorie după ieșirea din ceată, deci trebuie să îndeplinească condiția de puritate) și obligații (să se adune la o casă anumită pentru a învăța repertoriul de cîntece și dansuri, să poarte un costum special de culoare albă, împodobit cu flori de sînziană). În forma cunoscută de noi din cercetările de teren și din publicații, aflăm că este alcătuită dintr-un mai mare număr de ceremonii și practici : purtarea unui steag împodobit, de către un băiat (singurul de sex masculin admis în grup), săbii și mai tîrziu, bastoane speciale, alegerea unei conducătoare, îmbrăcată în „mireasă" și a unui „mire" (care poartă căciulă și topor), dansul de virtuozitate, cu mișcări dificile, purtarea de coliere și brățări, primite de la fetele din sat, lenjerie de copil mic. Drăgaicele sînt însoțite de fluier sau cimpoi care execută, heterofonic, melodiile vocale și apoi pe cele instrumentale de dans. Jocurile se fac în perechi și în cerc, cu bastoane care se țin mai tot timpul în sus... ceea ce i-a dat impresia lui Cantemir că dansatoarele zboară în aer. Repertoriul are o *formă amplă de suită :* una sau două melodii vocale în ritm *aksak* de doi timpi, continuate cu două sau trei dansuri (cu nume diferite) care au pătruns și în repertoriul general de dans al satului (fenomen similar și pentru căluș). În ultimele decenii, datorită valorii sale artistice superioare, deși dispărut din practica satului, a fost preluat și valorificat de formațiile de artiști amatori. De altfel, în ipostaza culeasă de noi, Drăgaica a cumulat mai multe funcții care treptat au fost înlocuite, devenind un joc-spectacol, de o valoare artistică superioară (muzical-coregrafică), cu funcție distractivă. Se poate afirma că în cei două sute de ani de la prima atestare, Drăgaica a suferit modificări esențiale, atît în funcție cît și în forma de manifestare, iar textul străvechi, o invocare către „Drăgaica" (probabil o zeitate autohtonă a vegetației), la care se adaugă urări de belșug și sănătate, a fost contaminat cu idei noi, cu versuri avînd caracter satiric, cu intenție moralizatoare. În textul vechi străbat și aspecte ale vieții mizere a țăranului român :

„Hai Drăgaică, să sărim
Să sărim, să răsărim
Că știi iarna ce pățim :
Cu mălai din rîșnicioară,
Cu pește din undicicară.
Au venit Drăgaicele
Să reteze spicele...
Drăgaicele mititelele
Mor băieții după ele...
Fata care e urîtă
Dă cu făinioară multă.
Vine vîntul și i-o suflă
Și rămîne tot urîtă
Și cu punga cheltuită..."

Nu vom ști niciodată dacă, în acest interval de timp, repertoriul s-a îmbogățit sau dacă această formă dezvoltată a existat numai în unele zone ale țării.

De mult interes se bucură informațiile despre obiceiurile din ciclul familial. Aflăm de existența bocitoarelor, în lumea satelor, și a profesionistelor boditoare, în mediul urban, despre conținutul unui vers (de origine semicultă, considerat bocet), a unui rit curios ; atîrnarea unei șuvițe de păr [46]) la crucea de la mormîntul fratelui, etc. Cu preocuparea permanentă a istoricului pentru care amănuntele sînt semnificative, ne sînt prezentate cîteva ceremonii din cadrul obiceiului de înmormîntare, de pe poziția intelectualului modern. De la început, el specifică dacă obiceiul este respectat de țărani, de boieri sau de militari. Subliniază ritul spălării defunctului, exprimarea durerii de către rude și vecini, felul doliului, jelirea timp de un an, în fiecare simbătă : „În general, toți, mai în fiecare sîmbătă, un an întreg, se adună la mormînt și plîng pe morții lor" [47]). Cînd se referă la conținutul bocetelor, încheie astfel, după ce explică ideile pe care le exprimă : „și cîte alte jelanii de femei guralive" [48]).

https://biblioteca-digitala.ro

Textul de vers pe care îl citează este următorul :

„A lumii cînt cu jele
Cumplita viață,
Cum se rupe și se taie
Ca cum ar fi o ață"[49]).

Versurile aveau o mare vitalitate, originea lor cultă (poate chiar o creație a domnitorului) este evidentă. Cantemir le utilizează și în *Istoria Ieroglifică*, iar Miron Costin „își începea poema „Viața lumii" cu aceleași două versuri : cum semnalează Al. Bistrițeanu în studiul citat[50]).

Cantemir nu putea face distincție între bocete, adevărată creație artistică populară, cu caracter profan (din care nu străbate resemnarea sau dorința de renunțare la bucuriile vieții, ci dragostea de viață, revoltă împotriva morții) și creațiile semi-culte, influențate de biserică și compuse inițial de preoți și de cantori, în scopul înlocuirii bocetului și cîntecelor ceremoniale populare funebre care sînt total opuse ideologiei religioase.

Totuși este sigur că bocetul propriu-zis exista, cuvîntul menționat de Cantemir putînd fi un refren specific genului sau o prelungire a versurilor, așa cum se observă în Banat. Cantemir scrie : „*Heoile* se întrebuințează în cîntecele de jale, dar nu ca interjecție, ci probabil pentru a numi așa pe o anumită persoană"[51]). Cu aproape un secol înaintea lui D. Cantemir, francezul De la Croix descrie înmormîntarea unui Domn care, după afirmația lui, nu se deosebește de înmormîntarea altor categorii sociale și menționează folosirea instrumentelor muzicale cu acest prilej [52]... „sînt tocmite bocitoare care folosesc instrumente ce produc sunete lugubre, pentru a-și întărîta durerea, înșirînd (în bocetele lor) frumoasele însușiri ale celui decedat. Această muzică reîncepe ori de cîte ori bocitoarele văd intrînd un prieten al celui dispărut. ..Este unică atestarea sa despre atitudinea bocitoarelor : „femeile sînt datoare să vină cu rudele. să bocească lîngă mort și să-și smulgă părul"[53]).

În cap. XVIII, *Despre ceremoniile pe care Moldovenii le observă la logodne și la nunți*, cărturarul, cu o minuțiozitate excesivă, descrie riturile și ceremoniile nunții, arătînd deosebirile pe categorii sociale. Materialul este prețios atît prin ineditul unor elemente cît și prin încercarea de interpretare a unor rituri. Lui îi datorăm primele orații de nuntă pe tema vînătoarei simbolice și iertăciunea, atestarea voalului roșu (pe care astăzi îl poartă încă albanezii, cu care avem multe elemente comune). Sînt descrise cîteva rituri specifice nunții : păcălleala mirelui la logodnă, cunoscută de multe popoare (cu mare frecvență în sudul Dunării), scandarea oratiilor în momente fixe, aruncarea cu cereale în biserică peste tineri, rit de fertilitate și de viață îmbelșugată, obligația ca mireasa să rămînă cu fața acoperită cînd privește pe nuntași și chiar în timpul dansului, etc. În expunerea sa, Cantemir are în vedere cele trei etape ale ceremonialului nupțial *(petitul* și *logodna, nunta propriu-zisă* și *etapa postnupțială)*. Merită a fi semnalate și alte cîteva ceremonii care au fost conservate pînă în zilele noastre pe o arie geografică limitată și anume : prinderea delegaților trimiși de mire la casa miresii pentru a-i anunța sosirea (cărora li se aplică un regim diferit, după cum sînt din mediul rural sau urban), întrecerea cu caii (învingătorul primind recompensă de la mireasă), simularea luptei între cele două cete (a miresei și a mirelui), la sosirea mirelui și apoi la plecarea tinerilor din casa miresei, (după ce li s-a dat să bea „paharul de cale albă"), încercarea de a-i opri, de către rudele apropiate ale miresei, care înfig de-a curmezișul lor o sabie, în ușă. Din perioada postnupțială redă momentul important al răsplatei [54]) castității miresei prin daruri, moment care a impresionat profund și pe alți intelectuali... și pedepsirea părinților miresei, în cazul cînd aceasta nu a fost „curată". Împreună cu toți consîngenii lor, părinții sînt ținuți, a treia zi după nuntă, să-și viziteze fiica „pe cale premare", adică *via per magna*. Dacă fata nu a fost „curată", mirele, împreună cu prietenii, înjugă pe părinți la o căruță stricată și „dacă cineva va fi îndrăznit să-i elibereze, pe lîngă bătăi, ar fi fost chiar pedepsiți de judecător ca infractor al legilor și obiceiurilor țării." [55]) Și alți observatori sînt uimiți de acest obicei și-l comentează în fel și chip, arătînd grija părinților de a-și păzi fetele pînă la căsătorie,[56]), mai ales în familiile bogate, deși pedeapsa este mai ușoară pentru boieri. În afara acestor numeroase informații, față de nunta din secolele XIX și XX, lipsesc totuși multe detalii semnificative : obiceiul ca fata să fie furată de viitorul soț [57]) (din motive variate), bradul (steagul) împodobit de nuntă, ceremonia „învelirii", repertoriul muzical și literar, cu excepția celor două orații ce au o tematică identică cu cele de astăzi. Analiza comparativă a obiceiului ne permite enunțarea cîtorva legi de „evoluție" : renunțarea la unele elemente și ceremonii (voalul roșu ; lupta între cele două tabere.mult atenuată azi.si în zone limitate ; îmbogățirea repertoriului — sînt sate în care, pentru același pesonaj principal, au fost create mai multe piese ; pierderea funcției inițiale a unor ritualuri care se mențin în virtutea tradiției și a caracterului lor spectaculos și artistic).

Toate obiceiurile consemnate în opera marelui om de știință moldovean s-au transmis pe cale orală pînă în zilele noastre, cu transformări de diferite grade, în funcție de repertoriu și mod de desfășurare.

Importanța deosebită a descrierii faptelor folclorice din operele lui D. Cantemir, se datorea-

https://biblioteca-digitala.ro

ză autenticității lor, fiind culese de pe o poziție științifică, interpretate în spirit critic și în lumina istorică comparativă. Sensibil la viața și arta poporului, pe care l-a cunoscut din copilărie, cărturarul moldovean, patriot înfocat și luptător pentru libertatea poporului, știe să utilizeze tradiția în reconstituirea trecutului istoric.

Prin atitudinea științifică pe care o adoptă în cercetarea și consemnarea elementelor de cultură populară, prin bogăția faptelor date la iveală, cărturarul de reputație europeană, Dimitrie Cantemir, a fost, pe bună dreptate, socotit primul etnograf și folclorist român.

1. *Descriptio Moldaviae*, 1716, traducere de pe originalul latinesc la 200 DE ANI DE LA MOARTEA AUTORULUI (21 august 1723) de Dr. Giorge Pascu București, ed. „Cartea Românească", 1923.
2. *Hronicul vechimii a Romano-Moldo-Vlahilor*, trad Gr. G. Tocilescu, București, 1901.
3. *Viața lui Constantin Vodă Cantemir*, trad. N. Iorga, București. 1924.
4. *Istoria Imperiului Otoman*, trad. I. Hodoș, București. 1877.
5. *Sistema religiei mahomedane*, tradusă și în limba rusă, conf. Ștefan Ciobanu : *Dimitrie Cantemir în Rusia*, Bucuresti, 1925. Contribuții valoroase la cunoașterea operei lui D. Cantemir au scris : Al. Bistrițeanu : *Creația populară ca preocupare și izvor de inspirație la D. Cantemir si N. Bălcescu*, în *Studii și cercetări de ist. lit. si folclor ;* tom. II. an II. 1953 p. 23—54 ; Florea Bobu Florescu : *Elemente etnografice în opera lui Dimitrie Cantemir „Descriptio Moldaviae"*, în „Studii și cercetări de ist. artei" I, 2, 1953, p. 15—24 ; A. Fochi : *Dimitrie Cantemir etnograf si folclorist*, în rev. etnogr. și folclor, nr. 1 si 2, 1964. p. 119—142 ; Perpessicius : *Locul lui D. Cantemir în literatura română*, în vol. *Mentiuni de istoriografie literară și folclor* (1948—1956), București, 1957.
6. *Descriptio Moldaviae*, p. 150—172.
7. Idem p. 169, cap. I, partea II-a
8. Idem p. 161.
9. De la Croix, conf. *Panini de etnografie românească în opera memorialistică a unor călători străini* (sec XVII—XVIII) de Paul Simionescu si Paul Cernovodeanu, Revista de Etnografie si Folclor, ed. Academiei R.S.R., Bucuresti, 1972, nr. 5, p. 390. Descrie cîteva momente ceremoniale ale nuntii si înmormîntării în *O relațiune neobservată despre Moldova sub domnia lui Antonie-Vodă Ruset* (1676), Bucuresti, 1939, în An. Acad. Rom. ist., s. III, t. 19, p. 134—135.
10. *Descriptio Moldaviae*, p. 170
11. Sulzer : *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, vol 2. Wien, 1781. „doina o fredonează valahul ori de cîte ori vrea să cînte pentru el, în gînd, ceva din lume, fără să spună cuvinte sau versuri... Ea nu este numai un „preludiu muzical" la cîntecele de război... 2, vol. II, p. 321.
12. D. Cantemir : *Viața lui Constantin-Vodă Cantemir*, p. 63.
13. Vezi Gh. Ciobanu : *Un cîntec al lui Dimitrie Cantemir în colecția lui Anton Pann*, Rev. de folclor, 1957, nr 3.
14. Viața lui Constantin Cantemir Vodă, p. 63—64
15. Samuel E. Bring : *E. H. Weismantells Dagbok, 1709—1714*, Stockholm, 1928.
16. Idem, p. 426. Nu putem acorda încredere legendei pe care o debitează.
17. *Descriptio Moldaviae* p. 157.
18. „Cred că sînt niște nimfe din văzduh adeseori cuprinse de iubire pentru tinerii mai frumoși. Din această cauză, dacă vreun tînăr este cuprins de o dată de paralizie... o atribuie nu altora decît acestor „*frumoase*", *Descriptio Moldaviae*, p. 170
19. *Descriptio Moldaviae*, p. 158.
20. Idem p. 163.
21. *Hronicul...* op. cit. p. 217.
22. Idem p. 62.
23. B. Petriceicu Hajdeu : *Arhiva istorică a României*, tom. II, București, 1865.
24. Simion Dascălul : *Letopisețul Țării Moldovei pînă la Aron Vodă*, p. 57.
25. *Descriptio Moldaviae*, p. 156.
26. Idem p. 156.
27. Idem p. 156—157.
28. Alexandrina Istrătescu : *Noua și adevărata narațiune a călătoriei făcută din anul 1632 pînă la 1639 în Tartaria, Circazia, Abazza și Mengrelia, unde se povestesc multe întîmplări stranii și curioase*, București, 1933, Despre lăuta cu trei coarde ; vezi și Weismantel, op. cit... p. 239.
29. „Ceea ce nu se obișnuiește nici în țara noastră și nici în vreo altă țară", op. cit. p. 239.
30. Ibidem.
31. Franz Babinger. *O relațiune neobservată despre Moldova sub domnia lui Antonie Vodă Ruset* (1676) p. 134—135.
32. *Descriptio Moldaviae*, p. 171
33. *Hronicul vechimii a Romano-Moldo-Vlahilor* op. cit. p. 33.
34. *Istoria Imperiului Otoman*, op. cit. p. 217.
35. p. 251, conf. A. Fochi : *Dimitrie Cantemir etnograf și folclorist*, Rev. de etnografie și folclor, nr. 2, 1964, p. 130, vezi și nota 5.
36. Idem p. 171.
37. *Descriptio Moldaviae* p. 171.
38. N. Iorga : *Istoria Românilor prin călători*, vol. I p. 368.
39. Mircea Eliade : *De Zamemoxis a Gengis-Khan, Etudes comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe orientale*, Payot, Paris 1970. p. 25.
40. Idem op. cit. p. 145.
41. *Descriptio Moldaviae*, p. 172. În alte traduceri... linte, fasole...
42. „Leruit" se numește și petrecerea organizată de feciori, în cîteva sate din Transilvania, prima săptămîna dintre Paști și Rusalii.
43. *Descriptio Moldaviae* p. 171. Vezi și *Opere* de Ion Creangă, București, 1933, p. 21 (vezi și *Literatura românească de ceremonial. Condica lui Gheorgachi*, 1762. Studiu și text de Dan Simonescu ; București, 1939, p. 160. Termenul a circulat cu numiri variate : chiralisa, ciurlezu, etc.
44. *Descriptio Moldaviae*, p. 171.
45. Idem p. 169—170.
46. Idem p. 165.
47. Ibidem
48. Ibidem
49. Ibidem.
50. Al. Bistrițeanu, op. cit. p. 35—36.
51. *Descriptio Moldaviae*, op. cit. p. 170.
52. De la Croix, op. cit. p. 135.
53. Idem
54. Vezi și F. B. Florescu op. cit. p. 20
55. *Descriptio Moldaviae*, p. 163 ; vezi și Samuel Bring, op. cit. p. 240
56. I. St. Raicevich : *Osservazioni storiche naturali e politiche intorno la Valachia e Moldavia*, Napoli, 1788, p. 251.
57. *Călători străini despre Țările Române*, vol. I, p. 419. Anton Verancsisc scrie : „În privința încheierii căsătoriilor și a respectării lor, aceleași obiceiuri și aceleași legi sînt pentru toți, dar la oamenii de rînd neîngrădirea este încă și mai mare. Căci pe fetele pe care vor să le aibă ca tovarășe de viață ei mai adeseori le răpesc decît primesc să le fie date în căsătorie, socotind că așa este mai cu cale, și că în chipul acesta legătura între soți va fi mai mare decît prin bună învoire, sau de la prima petire..."

https://biblioteca-digitala.ro

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Témoignage historique: Démètre Cantemir*

Dr. VASILE TOMESCU

A l'époque où elle donnait au monde son Encyclopédie et où elle projetait sur l'esprit humain ses «Lumières», la culture française prenait connaissance de certains oeuvres de valeur dues à des Roumains de haut savoir. Parmi celles-ci se situent au premier plan les oeuvres de Démètre Cantemir, précieuses contributions à l'histoire et à l'ethnographie. Il s'agit tout d'abord de son *Histoire / de / l'Empire Othoman /. Où se voyent les causes de ses aggrandissements / et / de sa décadence. / Avec des Notes très-instructives / Par S.A.S. Demetrius Cantemir ; / Prince de Moldavie. / Traduites en François par M. de Jonquières, Commandeur / Chanoine Régulier de l'Ordre Hospitalier du Saint Esprit de Montpellier. A Paris Chez Louis-Etienne Ganeau, rue Saint Jacques, vis-à-vis Saint Yves, à Saint Louis. M-LC.XIII Avec Approbation & Privilege du Roy. De l'Imprimerie de Ballard,fils, au bas de la rue S. Jean de Beauvais, à Sainte Cécile, 1743* [1]. Dans la lettre du 22 Décembre 1742, dédicacée par Desmoletz et adressée par celui-ci au Comte de Noailles (publiée dans le deuxième volume du dit ouvrage), l'auteur est présenté en ces termes : «illustre par ses vertus et par l'étendue de ses connaissances».

Cantemir avance l'idée du cycle de «grandeur et décadence», même thème que celui que, plus tard, reprendront Montesquieu et Vico («Corsi et ricorsi»). Le prince moldave y expose aussi sa théorie de la musique, ainsi qu'il résulte du manuscrit No. 4023 de l'an 1751, conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris, intitulé *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne, où l'on tâche de donner une idée générale de la musique des Peuples de l'Orient, de leur goût particulier, de leurs règles dans le chant et la combinaison des tons avec une notion abrégée des principaux instruments, par Ch. Fonton, jeune de Langue de France, 1751, A Constantinople.*

En signalant l'existence de ce manuscrit, l'ethnographe Teodor T. Burada [2] l'a décrit comme suit :

«Sur le deuxième feuillet, se trouve la dédicace suivante : «A Monseigneur Rouillé, marquis de Jouy, Ministre de la Marine et secrétaire d'Etat».

Le manuscrit constitue un gros volume, comprenant deux parties ; relié en cuir rouge foncé. Le papier en est épais, un peu jaunâtre ; il est long de 22 centimètres et demi et large de 18 centimètres.

La deuxième partie a pour titre : «*Aventures de Zélide et de Feramé*. Histoire romanesque écrite en Persan, traduite du Turc en français.».

La I-e partie où l'on parle de Démètre Cantemir comprend *143 feuillets* et contient les articles suivants :

* Du volume : *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie*, Bucarest, Editions Musicales, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro

a) *Introduction.* b) *Article I-er.* De l'opinion des Orientaux sur l'origine de la musique. *Article II.* Du genre de musique des Orientaux et de leur goût particulier. *Article III.* Des règles générales de la musique orientale.

Vient ensuite la description des instruments suivants avec leurs formes dessinées : 1) Le *Nei ou Nai.* 2) Le *Tambour.* 3) Le *Miscal.* 4) Le *Violon.* Ensuite, la figure 5 qui représente un divan turc et plusieurs Turcs et Turques qui jouent des instruments mentionnés.

Le manuscrit contient encore six *airs,* notés dans le système linéaire : I-er *Air Turque ; II-e Air Arabe ; III-e Air de Cantemir ; IV-e Danse grecque,* plus deux autres sans noms.

Burada continue sa description : «Voici ce qu'on trouve dans le discours préliminaire du manuscrit, relativement à Cantemir : «En vérité, tout juge qui ne s'en occupe pas, devra —néanmoins—n.n.—/ admettre que la musique orientale a un charme et des beautés bien à elle, qui ne sont qu'à elle. Il est vrai que l'oreille ne saurait concevoir ces beautés que lorsqu'elle en aurait une longue acoutumance, ce qui ne peut que beaucoup coûter à une oreille italienne ou française, mais c'est bien

Histoire de l'Empire Othoman, de Cantémir, Paris, 1743.

HISTOIRE
DE
L'EMPIRE OTHOMAN,
OÙ SE VOYENT LES CAUSES
DE SON AGGRANDISSEMENT
ET
DE SA DECADENCE.
Avec des Notes très-instructives.
Par S. A. S. DEMETRIUS CANTIMIR,
Prince de Moldavie.
Traduite en François par M. DE JONCQUIERES,
Commandeur, Chanoine Régulier de l'Ordre
Hospitalier du Saint Esprit de Montpellier.
TOME I.

A PARIS,
Chez HUART, Libraire & Imprimeur de Monseigneur le Dauphin, proche la Fontaine S. Severin, à la Justice.

M. DCC. XLIII.
Avec Approbation & Privilege du Roi.

Un portrait de Démetrius Cantemir dans sa jeunesse.

la même chose pour notre musique par rapport à celle des Orientaux. La nôtre ne pourra leur plaire et pareillement insensibles lui seront-ils que les rochers, aux accents de Lulli et de Tartini, cependant qu'ils s'enthousiasment au chant d'une aria du fameux *Cantemir.* Faut-il pour cela que quelqu'un s'élevât contre eux et les taxât de manque de goût ? Cela — à mon avis — ne serait pas d'un jugement sain et sans parti-pris».

Encore qu'approfondies et poursuivies à Paris même, les recherches de T.T. Burada concernant la contribution de Cantemir à l'étude de la musique orientale ne mentionnent pourtant nulle part que les spécialistes ont pris connaissance des mérites du prince moldave relativement à l'étude de cette musique, lorsque, en 1838 la «Revue et Gazette musicale» publia, pour la première fois, dans son 43-e numéro (du 28 octobre), le contenu de *l'Essai de Fonton* inserré dans l'Introduction et l'article signé par J. Adrien de la Fage.

«Le traité qu'on va lire est un abrégé d'un petit ouvrage écrit en 1751, par C. Fonton, alors jeune de langue de France à Constantinople, qui, se trouvant sur les lieux, était à même d'entendre et d'examiner cette musique, encore aujourd'hui peu connue en Europe. Son ouvrage, destiné à être imprimé, n'a pas vu le jour». En publiant l'essai de Fonton qui «à l'époque de sa rédaction, avoit le mérite d'être le premier à donner des développements sur cette matière», «nous fc-

https://biblioteca-digitala.ro

rons encore observer que nous n'avons rien changé au texte, sauf quelques légères corrections qui nous ont paru indispensables.»

„La musique a été principalement cultivée en Turquie depuis le règne de Mahomet IV... Un nommé Osman Effendi s'y est, entre autres, beaucoup distingué. Il a fait plusieurs élèves qui, à leur tour, en ont fait d'autres, et ont transmis ainsi ce bel art jusqu'au temps d' Ahmed III, dont le règne a été illustré par un grand nombre de musiciens célèbres. Démétrius de Cantemir, prince de Moldavie, a été un des plus fameux. Son bon goût a donné un grand lustre à la musique orientale. Il est l'auteur de plusieurs airs turcs qui ont eu beaucoup de succès, et qu'on entend encore avec plaisir. Dans l'histoire de l'empire ottoman qu'il a faite en latin, et dont nous avons une traduction française, ce prince s'attribue la gloire d'avoir introduit les notes dans la musique orientale, je ne sais sur quel fondement ; car il est constaté, et nous en parlerons encore plus amplement dans la suite, que les Orientaux n'ont point de notes comme nous, et n'en connaissent pas, à moins que par ce terme Cantemir n'entende toute autre chose que les caractères notés sur le papier et destinés à marquer la différence des tons, ce qui serait s'exprimer improprement et contre l'usage ordinaire. Quoi qu'il en soit, on ne peut pas ôter à ce grand homme le mérite particulier et le talent qu'il avait pour la musique. Cet art, depuis lui, loin de se perfectionner, décline tous les jours et il est à craindre qu'il ne se perde bientôt entièrement" (p. 425).

Le même périodique, dans son numéro suivant, ajoute de nouvelles qualités au portrait de Cantemir-musicien, l'auteur lui attribuant le mérite d'être un «virtuose du tambour» : «Le Tambour...s'il faut en croire les Orientaux, ils l'ont reçu du philosophe Platon, qui selon eux, possédait parfaitement la musique, et qui fut l'inventeur de cet instrument, sur lequel il jouait plusieurs airs qu'il avait composés lui-même et qui, on prétend, se sont conservés jusqu'à présent.

Cet instrument est assez agréable de lui-même ; cependant, pour plaire, il faut qu'il soit touché d'une main habile. Le prince Démétrius de Cantemir, fameux par ses talents pour la musique, s'est encore rendu célèbre par sa dextérité à jouer du tambour. L'Empereur Ahmed III, sous lequel il vivait. en faisait ses plus chères délices tant qu'il l'eut auprès de sa personne».

La célèbrité de Cantemir en tant que musicien à Constantinople ne représente pas un fait isolé dans les relations de la Moldavie avec le monde turc. En effet, la «Revue musicale de Paris[4] dans un article consacré à la *Musique orientale* et signé par Raouf Yekta Bey de Constantinople, nous apprend que le compositeur de la pièce musicale *Le Sémai* dans le mode Hidjaz (chromatique oriental) — un dénommé *Isac*, au temps du Sultan Sélim III (1789—1808) — „était un Juif né à Constantinople ; d'abord il avait choisi la viole d'amour, qui était très en vogue dans ce temps-là chez les Turcs, et avait acquis une certaine célébrité sur cet instrument ; mais lorsque Miron, habile joueur de la viole d'amour, est venu de Moldavie à Constantinople, Isac a vu que son jeu restait fort inférieur à celui de Miron et qu'il lui était impossible de conserver sa position ; il laissa son instrument pour choisir le tambourin de mandoline».

Dans d'autres ouvrages — *Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae et Hronicul vechimei Romano-Moldo-Vlahilor*[5], Cantemir fera connaître à l'Europe de son époque l'origine latine, l'ancienneté de la race roumaine et les caractères spécifiques de la vie et de la culture musicale du peuple roumain.

Erudit, historien, homme de lettres et théoricien de la musique, membre de l'Académie de Berlin, Démètre Cantemir, prince de Moldavie (1673—1723) représente, dans le cadre des relations culturelles roumano-françaises, un moment des plus importants, la spiritualité française ayant pris conscience — tel que lui-même en témoigne[6] — de son érudition : «J'ai composé un petit livre en turc, contenant l'art de la musique ; je l'ai dédié au présent empereur Achmed II et j'apprends qu'*on s'en sert partout* pour apprendre cet art. Peut-être trouvera-t-on étrange *en Europe* que je révèle ici le goût de la musique chez une nation réputée barbare parmi les chrétiens. J'avoue que la barbarie régnait parmi les ottomans dans l'enfance de leur empire, leurs princes n'ayant alors d'autres pensées que d' étendre leur domination. Mais le temps ayant mis fin à leurs premières conquêtes, les arts, fruits ordinaires de la paix, ont trouvé place à leur tour dans ces esprits jusque-là féroces ; la politesse aujourd'hui s'y fait tellement remarquer, qu'on n'y aperçoit pas la moindre trace de l'ancienne grossiereté. J'ose même avancer que la musique des Turcs est beaucoup plus parfaite que celle de l'Europe du côté de la mesure et de la préparation des mots, mais aussi elle est si difficile à comprendre qu'à peine trouvera-t-on trois ou quatre personnes qui connaissent à fond les principes et les délicatesses de cet art dans une aussi grande ville qu'est Constantinople, au milieu de la plus nombreuse cour qui soit au monde, et parmi une infinité de gens qui se piquent de quelque goût pour la musique». Et de continuer : «Peut-être un jour, si Dieu me donne la santé et le loisir, pourrais-je donner un Traité séparé où j'exposerai cet art dans toute son étendue, de la manière dont il est rédigé par les Orientaux»

Il s'agit sans doute de l'ouvrage signalé par F.—J. Fétis dans son article sur Cantemir[7]: «On a aussi de ce prince une *Introduction à*

https://biblioteca-digitala.ro

la musique turque en moldave, manuscrit in 8 ° qui se trouve à Astrakhan...

A l'appui de notre affirmation concernant l'importance du «moment Cantemir» face à la culture française, on trouve dans la *Grande Encyclopédie — Inventaire raisonné des Sciences, des Lettres et des Arts, par une société de savants et de gens de lettres* (Lamirault & C-ie, Paris), le passage suivant : «Démètre Cantemir fut le Roumain le plus instruit de son temps et bien qu'il ait joué un assez grand rôle politique, il s'est surtout rendu célèbre par ses ouvrages littéraires et son immense savoir. Il eut comme précepteurs des maîtres distingués, parmi lesquels on remarquait surtout Cacavelas, célèbre professeur de philosophie, originaire de l'île de Crète. Il connaissait une foule de langues, entre autres le turc, le persan, l'arabe, le grec moderne, le grec ancien, le latin, l'italien, le russe, le roumain, le slave et le français. Il était également versé dans la philosophie, l'architecture, la musique et la géométrie» (pp. 110—11, t. IX). Ses précepteurs furent : Iacomi (philosophie), Meletie (l'Art), Nefi-Ogli (astrologie), Saadi-Efendi (mathématiques), Chiemani-Ahmed et Angeli (musique). Quant à ses connaissances en musique, rapportons-nous à Marcel Montandon : «Ce prince — nous dit-il — un des savants les plus universels de son temps... qui fonda pour son ami Pierre le Grand l'Académie de Saint-Pétersbourg et fut membre de celle de Berlin, avait étudié à fond la musique turque, qu'il préférait de beaucoup, comme Lady Montague, à la musique italienne, «pour la finesse de ses intonations et de ses intervalles, pour la variété rythmique de ses *dioum-tek tekka* alternés à l'infini et pour la stricte appropriation des airs aux paroles»[8].

Enfin, derniers témoignages, mais non des moindres, la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris a inscrit sur son frontispice — parmi d'autres illustres noms — celui de Cantemir et au Musée de peinture et de sculpture de Rouen on conserve un portrait particulièrement intéressant du prince roumain, attribué à Jean Baptiste van Mano, datant de l'époque où Cantemir séjournait à Constantinople pour ses études (1693—1710). Suivant la description de N. Iorga, il y est représenté portant une «perruque aux longues boucles, la cravate en dentelles et l'épée de gentilhomme français de l'époque de Louis XIV ; mais, en même temps, le turban et les détails de vêtements de ses maîtres turcs. Voilà bien l'image des deux influences qui se croisaient dans son esprit aussi bien que dans la vie même de sa patrie». Iorga précise également que le prince Cantemir «avait fréquenté, pendant un long séjour comme otage de son père, à Constantinople, le Palais de France ; il était personnellement lié avec les ambassadeurs qui appréciaient son grand savoir d'orientaliste»

Bien mieux que certains détails de costume, son éducation intellectuelle témoigne des rapports structuraux qui existaient entre ce brillant rejeton de la race roumaine et l'histoire et la philosophie française de son temps. C'est encore N. Iorga, qui nous le dit, en montrant que dans l'ouvrage précité (*Hist. de l'orig. ...*) Cantemir «a utilisé beaucoup de sources, parmi lesquelles certaines en italien et en français, comme l'ouvrage italien de Garzoni sur Venise et la Sainte Ligue ainsi que les Mémoires de Delacroix ;[9] il connaissait aussi le Dictionnaire de Moréri, dans lequel il n'a pas trouvé seulement une large information, mais aussi certaines tendances qui procèdent de la «philosophie» française du XVIII-e s.» [10].

Que l'érudit moldave ait eu en effet une solide culture européenne—comprenant tout ce que celle-ci avait accumulé jusqu'à son époque — nombre de ses conceptions en témoignent. Ainsi, dans son Essai philosophique *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago*, reprend-il sous une forme métaphysique, les théories du philosophe flamand Jean Batista van Helmont concernant l'existence de l'atome en tant que fondement de la matière, en même temps que la thèse de Saint-Augustin sur la signification du Temps («le Temps est le moyen par lequel nous mesurons le mouvement des corps»). Pareillement, son *Histoire hiéroglyphique* a pu être rapprochée — en tant que modalité d'élaboration d'un roman-pamphlet—du *Roman de Renart*. Enfin d' autres de ses ouvrages s'appuient sur des faits puisés chez Orbini, Beaujours, Pie II (les *Commentaires)* et Philippe Cluvier dont l'*Introductio in universum geographiam tam veteram quam navam* (Leyda, 1629) lui a fourni — comme il l'avoue lui-même — des informations dont il s'est servi dans sa *Descriptio Moldaviae...*, l'ouvrage de caractère historique-géographique-ethnographique déjà mentionné. De fait, ses références d'ordre ethnographique sont dues, plus d'une fois à ses connaissances de la vie et de la spiritualité françaises dont le contact lui était facilité par ses relations avec l'Ambassade de France à Constantinople aussi bien que par ses lectures d'auteurs français et occidentaux en général. On s'en rend compte lorsque — dans la même Descriptio Moldaviae (Partie politique Chap. XVII) —pour faire valoir l'originalité des danses populaires moldaves, il les rapporte aux danses françaises et polonaises :[11] «Chori moldavici longe quam inter caeteras gentes alia est ratio. Non enim bini vel quaterni saltant, ut Galli Polonive, sed plures simul personae vel circulum, vel longam seriem componunt, neque id facile nisi in nuptiis. Quod si omnes manibus inter se junctis per circulum saltent, ac pari et composito passu a dextra in sinistram moventur, *Chora* dicitur ; quod si autem in longam seriem dispositi, conjunctis licet manibus, ita tamen, ut extrema libere rema-

https://biblioteca-digitala.ro

neant, per diversas flexiones rotentur, id polonico vocabulo *Dancz* insignire conserveverunt. In nuptiis, antequam sacerdotalis benedictio desponsatos conjugat, in aulis et plateis saltari solenne est, idque duabus seriebus, virorum una, feminarum altera. Utrique eligitur dux, vir senex et honestus, qui baculum vel auro pictum, vel aliis coloribus variegatum in manu tenet, cujus extremo strophiolum phrygio exornatum opre obvolvitur. In primo progressu unus ducum a dextra in sinistram, alter a sinistra ad dextram sequaces trahit, ita ut faciem facies respiciat, postea inverso ordine dorsum dorso obvertitur, tandem in sinuosas flectiones uterque chorus rotatur, idque, ne confundantur, adeo lente, ut vix moveri seriem animadvertas. In utraque serie quilibet pro suae dignitatis gradu destinatum sibi locum occupat, feminae et filiae baronum eodem, quo mariti et parentes honore habentur. Primas tamen semper tenet dux chori, secundas paranymphus, tertias sponsus. Eodem loco in mulierum serie paranympha et sponsa obtinent, licet reliquis gradu multo fuerint inferiores. At post coronationem commiscetur uterque exercitus, et in gyrum rotatur, ita ut maritati suam uxorem quilibet, coelibes vero virgines sibi nobilitate pares dextra manu teneant, et circumvertant. Nonnumquam etiam in triangulum, quadrangulum et ovi figuram, aut alias irregulares chorea agi solet, pro lubitu et dexteritate ducentium».

(«Les danses sont, chez les Moldaves, tout-à-fait autres que chez les autres nations. Ils ne dansent pas, comme les Français ou les Polonais, par deux ou par quatre, mais plusieurs, en rond ou en file. D'ailleurs, ils ne sont pas facilement danseurs, sauf dans les mariages. Lorsqu'ils se donnent la main pour danser en rond, en faisant de droite à gauche les mêmes pas, les pas qu'il faut, ils appellent cela danser la *hora ;* lorsqu'ils se rangent en file et se tiennent par la main, de telle sorte que la tête et la queue de la file demeurent libres, et qu'il vont tout autours en faisant différents détours, cela s'appelle, par un mot emprunté aux Polonais, la «danse». Aux mariages, avant la cérémonie, ils accoutument de danser dans les cours et dans les rues des villages, se mettant les uns derrière les autres, une rangée d'hommes, une rangée de femmes. Pour chacune de ces rangées, on choisit un conducteur, d'habitude homme âgé et honnête, qui tient à la main un bâton doré ou tacheté, un mouchoir joliment brodé, noué au bout. Aux premiers pas, l'un des conducteurs entraîne sa file de gauche à droite, en sorte que les deux rangées finissent par se trouver l'une en face de l'autre ; ensuite, ils se retournent dos à dos, après quoi chaque file dessine de lents mouvements en courbes et pour ne pas se mêler à l'autre, chaque rangée tourne si lentement qu'on ne se rend même plus compte qu'elle bouge. Dans chaque file, chacun a sa place, suivant son état. Les dames et les damoiselles ont leurs places suivant l'état de leurs maris ou parents. Pourtant, c'est toujours le conducteur qui conserve la première place ; la deuxième, revient au parrain, la troisième au marié. Les mêmes places reviennent dans la file des femmes à la marraine, à la mariée, même si ces deux appartiennent à un degré social moindre que les autres. En fin de compte, les deux files s'entremêlent et dansent en rond, en sorte que tout homme marié tient sa femme par la main droite et que les damoiseaux ont à leur main une jeune fille qu'ils font tourner. La hora tourne parfois dans trois ou quatre coins ou encore prend la forme d'un oeuf, selon la volonté et la maîtrise du conducteur»).

De son vivant et surtout après la publication de ses ouvrages, les milieux culturels français vont accorder tout leur intérêt à la personnalité et aux conceptions de Cantemir et plusieurs parmi les auteurs s'y référeront. Tels, J. B. Bourguigon d'Anville (1697—1787), auteur d'une carte intitulée *Moldaviae Principatus, dolineante Principe Demetrio Cantemir*, dont le manuscrit se trouve à la Bibliothèque Nationale de Paris ; ou J. B. Toderini qui, après avoir pendant cinq ans fait des recherches sur la vie et la culture de Constantinople, cite dans le chap. XVI *(De la musique)* de son livre intitulé *De la littérature des Turcs... traduit de l'italien en françois par Mr. l'Abbé de Cournand, lecteur et professeur royal* [12], un passage tiré de *l'Hist. de l'orig. ..* du prince Cantemir, en tant qu'exemple éloquent de ce qu'aura réalisé dans l'histoire la force humanisante de la musique : «Les Turcs n'avoient point l'art ou la science de la musique avant l'an de l'hégire 1074 (de J. Chr. 1677) où Amourath IV prit Bagdad. Ce conquêrant féroce avoit ordoné que trente mille personnes fussent égorgées sous ses yeux. Cette cruelle boucherie étoit déjà exécutée en grande partie, lorsque Chah Couli, l'orphée de la Perse, trouva moyen de se présenter devant le féroce Sultan, en chantant sur la harpe la ruine tragique de Bagdad, & le triomphe du vainqueur, avec un enthousiasme excité par le sentiment le plus passioné. Le concent fut si touchant & si merveilleux, que le coeur dur de ce prince barbare s'amollit & il ne put s'empêcher de verser des larmes de compassion. Le carnage fut suspendu & l'excellent joueur d'instrument sauva la vie à un peuple immense. Ce furent eux qui firent goûter aux Turcs, & répandirent parmi eux la science si intéressante de la musique». Toderini s'empresse de souligner ici le rôle du prince moldave dans la culture musicale orientale : «Depuis l'an 1691 de l'ère chrétienne, le savant prince Cantemir s'appliqua à apprendre la musique turque sur les instruments & en étudia la difficile théorie. Ensuite, à la prière de Daul

https://biblioteca-digitala.ro

Ismail Effendi, trésorier de l'empire, & de Latif-Ktelebi, trésorier du sérail, l'un & l'autre grands amateurs & connaisseurs dans cet art, il composa un savant traité de musique en langue turque, & le dédia au Sultan Achmed II. Ce livre est très rare aujourd'hui, quoique l'auteur dise : «J'apprends qu'on s'en sert partout pour apprendre cet art» (*His. Ott.*, tome 2. p. 237). Et Toderini continue : «Le manuscrit que j'ai retrouvé de Cantemir, écrit en langue turque, sans préface & sans dédicace, étoit intitulé *Tarifu ilmil-musiki ala voghi machus* ou Explication de la science de la musique d'une manière plus détaillée. Les Turcs doivent à Cantemir les notes de musique que le premier il appliqua à des airs turcs & il en composa un petit livre très-rare. On les entend toujours avec plaisir, & on les appelle les airs de Cantemir. Après beaucoup de recherches pénibles, je suis venu à bout d'en retrouver un exemplaire. J'ai vu les notes qui étoient des lettres & des nombres turcs, comme en usaient les anciens grecs (Alipii tubulae) & latins pour les lettres de leurs alphabets, & les italiens encore, avant que Benoît (!) d' Arezzo eût trouvé les points, auxquels, trois cents ans après, Jean de Muris de Paris substitua les notes dont nous nous servons à présent» (J. B. Toderini, *ibid.*)

Enfin, un chroniqueur français de l'époque d'Antiochus Cantemir nous confirmera l'écho suscité dans la société roumaine par les contributions de Démètre Cantemir au domaine musical. Il s'agit du même Jean Louis Carra précité : «Demetrius demeura à Constantinople jusqu'en l'an 1690. Durant son séjour, il s'appliqua à la langue turque & à la musique. On peut juger des progrès qu'il fit dans cette science par les notes de musique qu'il introduisit le premier parmi les Turcs, & par plusieurs piéces de sa composition, qu'on chante encore aujourd'hui avec plaisir, et qui sont très goûtées des connoisseurs de la nation» (*op. cit.*, p. 86).

Dans l'ouvrage *Moeurs, usages, costumes des Othomans et abrégé de leur histoire ; par A (ntoine) L(ouis) Castellan, Auteur des Lettres sur la Morée et sur Constantinople ; avec des éclaircissements tirés d'ouvrages orientaux et communiqués par M. Longlès. Six vol. in — 18 ornés de soixante et douze planches / Tome sixième. Paris /Nepveu, Lit. passage des Panoramas, no. 26, 1812*, au chapitre *Musique* (pp. 215—220), on peut lire : «Cantemir donne la liste nombreuse de tous ces musiciens, et il ajoute que c'est à lui-même que les Turcs sont redevables des notes pour conduire les airs, méthode qui leur était inconnue et qu'il avait inventée. M. Mouradja —d'Ohsson dit qu'il ne reste pas le moindre vestige de cette méthode inventée par Cantemir. Ce dernier composa aussi un petit livre en langue turke, sur l'art de la musique, et il le dédia à Achmed III. Il avance, et en cela il est de l'avis de Milady Montagu, que la musique turke est préférable à la musique italienne, du côté de la mesure et de la proportion des notes ; mais aussi, avoue-t-il, elle est si difficile à comprendre, qu'à peine trouve-t-on dans Constantinople, trois ou quatre personnes qui sachent à fond les principes et les délicatesses de cet art».

Le volume *Description de l'Egypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte pendant l'expédition de l'ar-*

https://biblioteca-digitala.ro

mée française par Villoteau (Guillaume-André) / *Seconde édition* (première : 1812, n.n.) *Dédiée au roi / publiée par C. L. F. Panckoucke / Paris / Imprimerie de C. L. F. Panckoucke M.D. CCC.XXVI, Chap. De l'art musical en Egypte, article VIII* (pp. *39—41). Des signes ou notes de la musique des Arabes et des Orientaux en général, et des moyens que nous avons employés pour exprimer ces notes avec nos notes de musique européenne* offre une abondance de témoignages : «Les Orientaux ne connaissaient point de signes pour noter leur musique arabe il y a deux cents ans. Ce fut Démétrius de Cantemir qui inventa, il y a cent et quelques années ceux dont on se sert aujourd'hui dans quelques contrées de l'Orient, et particulièrement en Turquie». Et l'auteur français explique les circonstances qui ont facilité l'initiation du prince moldave dans l'art musical de l'Orient ; «Démètrius Cantemir était issu d'une famille illustre de la Tartarie (sic). Il naquit en 1673. Son père était gouverneur de trois cantons de la Moldavie. Celui-ci envoya son fils à Constantinople pour s'y instruire. Démetrius de Cantemir demeura dans cette ville pendant près de vingt ans. Là, il se livra à l'étude de la langue turque et de la musique et il fit des progrès rapides. Ce fut pendant ce temps qu'il imagina les notes de musique dont on s'est servi depuis en ce pays et dans plusieurs autres pays de l'Orient. Ces notes ne sont autre chose que les lettres de l'alphabet turk, qui à très peu de chose près, est le même que celui de la langue arabe. La valeur numérique des lettres fut la règle qu'il suivit pour indiquer l'ordre successif des sons de l'échelle musicale, la montant par degrès distans l'un de l'autre d'un tiers de ton. Parmi les divers ouvrages que Démètrius de Cantemir a composée, on cite un livre d'airs selon les règles de la musique turque, un vol. in —4°, et une introduction à la musigue turque, in —8° en Moldavien».

Etienne Alexandre CHRON et François FAYOLLE — DICTIONNAIRE HISTORIQUE DES MUSICIENS/ARTISTES ET AMATEURS MORTS OU VIVANTS,/QUI SE SONT ILLUSTRÉES EN UNE PARTIE DE LA MUSIQUE ET DES ARTS... Tome premier, Paris Chez Valade, Imprimeur, rue Coquillière No 27, Lenormant, Décembre, 1810—souligne également la contribution très importante de Cantemir au domaine de la théorie musicale.

Aux temps modernes, une littérature musicologique de tout premier ordre reprend les textes des chroniques de Cantemir et ses matériaux, pour mettre en relief la vie musicale à l'époque de l'Empire Ottoman.

C'est là, en quelque sorte, une nouvelle confirmation de l'importante contribution du prince moldave en tant que musicien et historiographe de la musique orientale.

Ainsi par exemple *l'Enciclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* (Première partie. Histoire de la musique +++ ++ Paris Librairie Delagrave 1922. *La musique turque* par Raouf Yekta Bey chef du bureau du Divan Impérial, Sublime Porte, Constantinople, p. 2980) : «L'arrivée de Chah-Couli à Constantinople a ouvert en effet une ère nouvelle dans l'histoire de la musique turque».

Démètrius Cantemir donne (Cf. *Hist. de l'Empire Othoman,* tome III, page 101, Paris, M.DCC.XLIII) à ce sujet les détails suivants :

«La cruauté qu'Amurat exerça en cette occasion tirera à jamais les larmes des yeux des Perses. Car il résolut de n'épargner aucun captif de quelque condition qu'il fût et de les faire tous égorger.

«L'exécution étant commencée, il se trouva un musicien qui supplia l'officier de suspendre pour un moment sa mort, et de lui accorder la grâce de pouvoir dire un mot au sultan. On le mena en présence d'Amurat, et on lui demanda ce qu'il avait à dire. «O très sublime Empereur, dit-il, ne souffrez pas qu'un art aussi excellent que la musique périsse aujourd'hui avec Schah-Couli, avec moi, dis-je, qui suis serviteur de l'empereur (le nom lui en est resté depuis). Non, je ne regrette pas la vie pour la vie même, mais seulement pour l'amour de la musique, dont je n'ai pu atteindre touts les profondeurs. Laissez-moi encore quelques temps à me perfectionner dans cert art divin ; et si je suis assez heureux pour arriver au point où j'aspire, je me croirai mieux partagé que si je possédais votre empire.» On lui accorda de montrer un essai de sa capacité. Il prit en mains un *Scheschdar,* et, accompagnant l'instrument de la voix, il joua d'un ton si tendre la prise tragique de Bagdad et le triomphe d'Amurat, que ce prince fondit en larmes et continua d'être attendri aussi longtemps que le musicien se fit entendre. L'empereur en considération de son talent, ordonna non seulement qu'on sauvât la vie à ceux qui n'étaient pas encore exécutés, mais de plus, qu'on leur rendît la liberté. Et pour ce qui est du musicien, Amurat l'emmena avec lui à Constantinople, et en fit depuis un très grand cas ; aussi fit-il revivre en Turquie ces pièces inimitables de musique qu'il avait composées en Perse, et qui semblaient avoir été ensevelies sous les ruines de Bagdad.

Après les sultans qui ont succédé à Amurat IV, les règnes de Mahomet IV et Ahmed III nous donnent beaucoup de compositeurs très distingués, par suite de l'accueil empressé que ces sultans faisaient à la musique et aux musiciens.» Et la dite Encyclopédie de conclure : «Le prince Cantemir de Moldavie, auteur de l'histoire à laquelle nous avons emprunté le passage ci-dessus, lui aussi, un des musiciens

https://biblioteca-digitala.ro

qui se sont illustrés à Constantinople, dans la musique turque, sous le Règne d'Ahmed III.»

Enfin, la *Revue Musicale* (no. 5 du 1-er mars 1907) ajoute un supplément aux connaissances que nous avons sur l'apport du prince Cantemir à ce domaine, en publiant l'article sur le *Péchrev dans le mode Nihavend,* transcription du musicologue Raouf Yekta-Bey, accompagnée de quelques unes des intéressantes annotations de ce dernier. Il nous dit, par exemple : On peut juger des progrès qu'il (n.n. — Cantemir) fit dans cette science, par les notes de musique qu'il introduisit le premier parmi les Turcs et par plusieurs pièces de la composition qu'on chante aujourd'hui avec plaisir et sont très goûtées des connaisseurs de la nation" (article cité, p. 117). Le musicologue turc Raouf Jekta, rédacteur musical du journal *Ikdam* de Constantinople, avait découvert, vers 1897, un manuscrit de Cantemir conservé « dans la bibliothèque musicalle de feu Nédjib Pacha, chef de la musique de la garde impériale ». Le Péchrev y faisait partie. « Au premier abord », commente Raouf Yekta, « cette composition expressive et de sérieuse valeur, paraît écrite en sol mineur. Cependant, lorsque je l'ai jouée sur un piano Pleyel à tempérament égal, j'ai trouvé que le sens mélodique du morceau était changé». Composée de quatre périodes, la pièce est dans le rythme Devri-Kebir, décrit par le Rév. Père Thibaut dans son article sur la *Musique des Mévleris* parue dans le numero 9 du mois de septembre 1902 p. 134 de la même *Revue Musicale.* Nous donnons ici le Péchrev composé par D. Cantemir dans le mode *Nihavend* et transcrit en notation linéaire par le musicologue Raouf Yekta.

Toujours d'après J. B. Toderini il ressort que le *chant des derviches* inclu dans le *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant, gravées sur les tableaux peints d'après Nature 1707—1708 par les ordres de M. De Ferriol* [13], *ambassadeur du Roi à la Porte ; et mis au jour en 1712 et 1713 par les soins de M. Le Hay à Paris, Chez Basan Graveur, 1714* (p. 26), est une création de Démètre Cantemir. Cette thèse nous semble d'autant plus vraisemblable que l'ambassadeur de France à Constantinople, étant parmi les proches connaissances du prince Cantemir, il est probable qu'il sût quelles étaient les préoccupations de ce dernier en matière de musique orientale.

Des chroniques françaises contemporaines attestent par ailleurs le contact de la Cour Ottomane — par conséquent le contact aussi de Cantemir — avec la musique occidentale et, inversement, celui de Ferriol et de son entourage avec la musique orientale. Nous citons du *VOYAGES DU Sr. A. de la MOTRAYE. en Europe, ASIE & AFRIQUE. Où l'on trouve une grande variété de recherches géographiques, historiques, politiques, sur l'Italie. La Grèce, la Turquie, la Tartarie. Crimée & Nogaye la Circassie, la Suède, la Laponie, & c.* avec des *remarques instructives sur les moeurs... Tome premier A La Haye Chez T. Johnson, & J. van Duren M.DCC XX.VII* (p. 369) : «...une Fête que donnait Mr. de Ferriol au sujet de la naissance du Duc de Bretagne, premier fils du Duc de Bourgogne... l'Evèque Latin célébra une Messe haute dans la Chapelle du Palais de France, & on y chanta le Te-Deum en action de grâces... En un mot tout était digne de la magnifiquence et de la générosité naturelle de Monsieur de Ferriol, qui a fait une parfaitement belle figure en Turquie, jusqu'à ce qu'il avoit des Comédiens Français & Italiens». L'air des derviches contenu dans le Recueil susmentioné est «annoté par Sieur Chabert qui se trouvait avec Monsieur Ferriol et qui en a composé la basse».

C'est la même musique que celle reproduite par F. — J. Fétis [14] sous le titre *Iskia Samaisi* d'après l'*Air de la danse tournante des derviches turcs* publié par Toderini dans *Litteratura turchesca* [15]. C'est aussi la même musique que celle reproduite dans l'ouvrage *Geschichte des Transalpinischen Daciens... von Franz Josef Sulzer, Wien 1781,* Tabula II, No. 1 ouvrage au sujet duquel le musicologue Erich Schenck [16] soutient : «In dem die turkischen Musikbeispiele eröffnenden «Derwischtanz» (tabula II), glaube ich den Ansaz für Mozarts Konzeption seines Janitscharenchores erblicken zu dürfen».

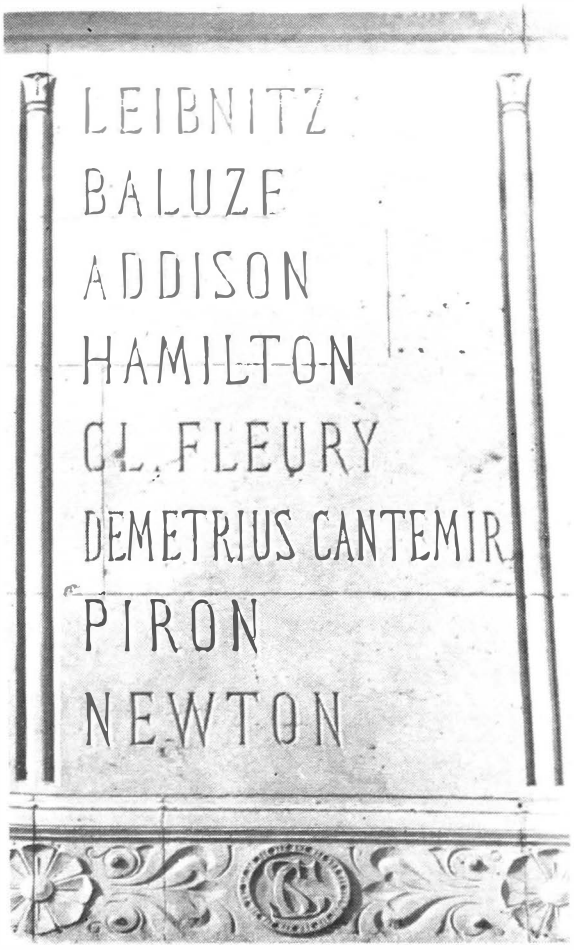
Le musicologue roumain George Breazul se prononce aussi pour l'adoption de cette hypothèse et dans son volume consacré au bicentenaire de Mozart [17] il examine l'éventualité de semblabes origines dans l'oeuvre mozartienne tout autant que chez Gluck dans un motif — apparenté — de l'Ouverture *Les pélérins de la Mecque ;* ce motif se retrouve en effet dans la musique folklorique orientale, roumaine et, en général, sud-est européenne.

Telle, par exemple, la chanson populaire roumaine *Frunză verde de năut* (Feuille verte de poischiche) du manuscrit *Adunare de vreo cîteva versuri desfătătoare* (Recueil de quelques vers enchanteurs) appartenant à la collection George Breazul et transposée par celui-ci de la notation psaltique de Chrysanthe dans celle de Gui d'Arezzo, de même qu'un passage de la *Rhapsodie Roumaine* de Liszt dans laquelle Breazul découvre une «mélodie valaque».

En prenant à témoin la lettre du 5 avril 1778 adressée par Mozart à son père, dans laquelle il communique à ce dernier sa décision d'écrire un opéra sur une idée que lui avait suggéré Noverre, maître de ballet en chef à l'Académie Royale de Musique, George Breazul tire ses conclusions quant au chemin qu'a pu parcourir l'air de Cantemir jusqu'à devenir un thème mozartien ; il note donc [18] : «Noverre avait recueilli des matériaux pour un

https://biblioteca-digitala.ro

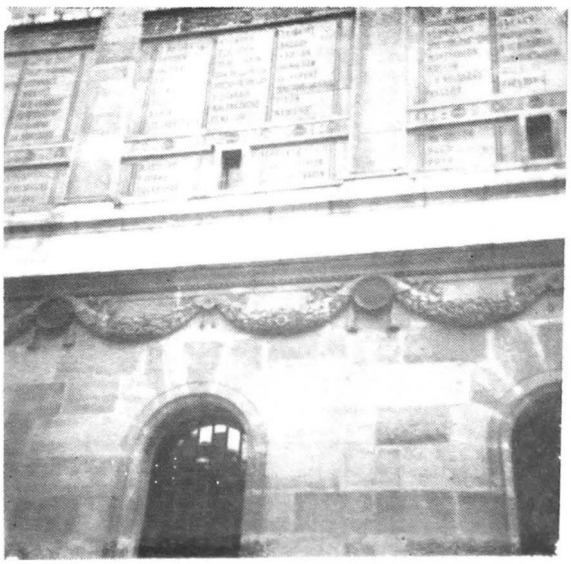
a



c

Le nom de Cantemir inscrit sur le mur de la Bibliothèque Sainte — Geneviève *de Paris. Photo Ion Miclea (a, c) et Theodor Grigoriu (b).*

b



https://biblioteca-digitala.ro

Eglise des Trois Hiérarques, Iassy, l'un des plus beaux monuments historiques d'art féodal de Roumanie, construit au milieu du XVII-e S.

La niche et le tombeau de Démètre Cantémir (d'après N. Grigoraș, L'église des Trois Hiérarques).

https://biblioteca-digitala.ro

Dictionnaire de la danse et en dehors de son renom d'artiste et de théoricien, il avait aussi la réputation d'être un «éminent bibliophile». Il est donc peu probable que manquât de sa bibliothèque un ouvrage qui, outre les planches de Ferrol, concordant entièrement avec ses propres préoccupations principales — la chorégraphie —, comprenait des données authentiques sur la danse des derviches, la gravure en cause, des notes explicatives et jusqu'à l'air même qui incite les derviches à tourner indéfiniment sur eux-mêmes. Bien plus, en concevant son ballet et en rédigeant la lettre dans laquelle il traite du sujet et tente d'écarter les objections qu'eût pu soulever la critique (de son temps — n.n.) en considérant le ballet comme péchant contre *le costume et les coutumes des Levantins*, Noverre prouve que *les cent estampes de Ferriol représentant différentes nations du Levant* ne lui étaient point étrangères... Et c'est ainsi qu'a dû naître la musique de Mozart du ballet *La gelosie del Seraglio où il utilise la figure mélodique de l'air de la danse des derviches.* Dès lors, *c'est au plus tard en 1771, époque de la composition des ballets de Noverre, que Mozart a pu prendre connaissance de l'air de la danse des derviches et — selon toutes probabilités — par suite des indications de Noverre lui-même. Dans le torrent de la géniale conscience créatrice de Mozart, s'écoulèrent ainsi les éléments mélodiques de cet air, qu'il va appliquer et faire valoir dans une de ses oeuvres des années 1771—1781, depuis le ballet de Noverre d'Ascanio d'Alba à l'Enlèvement au Sérail*».

Composé à une époque où Mozart s'était assimilé les airs populaires russes et avait réalisé des variations sur les thèmes de quelques mélodies françaises — *Bergère Célimène* et *Hélas ! j'ai perdu mon amant* [19] —, l'opéra *L'enlèvement au Sérail* reste un archétype de l'ainsi-nommé Opéra turc, „genre affectionné pendant les années que les Ottomans menaçaient d'envahir l'Europe, mais en même temps un genre où le côté grottesque-barbare de l'Orient aussi bien que la noblesse de caractère, la générosité, sous l'action des Encyclopédistes français, ne pouvaient se trouver qu'en pays lointain [20]. Le «Choeur des Janissaires» enfin «est triparti, avec un épisode solo au milieu, français, mais de forte touche orientale» [21].

Dans son intéressante communication présentée à l'occasion du Bicentenaire International de la naissance de Mozart, le Prof. Jacques Chailley, étudiant «l'aventure du triton» en commençant par la dite ouverture de Gluck pour continuer avec la musique française depuis Massenet à Fauré, démontre dans son ouvrage intitulé *A propos de quatre mesures de l'Entführung. La renaissance de la modalité dans la musique française avant 1890* [22], que ce moment de la création mozartienne a fait effectivement époque dans la révolution de la conception modale-harmonique européenne Véritable «nisus formativus» de la modalité moderne, le «triton» do-fa dièse, élément structural de l'oeuvre de Mozart (édition imprimée chez Breitkopf & Härtel et enregistrée sur disques DECCA) a déterminé des transformations «dans l'une des musiques qui ont joué le plus grand rôle dans ce phénomène, la musique française du XIX-e s.»

L'éminent médiéviste français distingue l'autre branche de la modalité que les écoles nationales d'autres pays, surtout de Russie et l'Europe Centrale, empruntèrent à leur propre folklore »dans le but de créer un langage particulariste, significatif de leurs races».

Vers le milieu du XVIII-e s. le lecteur français prenait conscience—grâce à l'Abbé Guasco — des *Satyres de Monsieur le Prince Cantemir. Avec l'histoire de sa vie. Traduites en français. A Londres, chez Jean Nourse, MDCCLIX* (Paris, 1750). Il s'agit en fait d'Antiochus Cantemir, fils cadet de Démètre, né le 10 Septembre 1709 sur les rives du Bosphore. «Il parlait le russien, le moldave, le latin, l'italien, le français & le grec moderne ; il entendait l'ancien grec, l'esclavon, l'espagnol & l'anglais. On s'en apercevait bientôt pour peu qu'on l'entendit raisonner soit sur les affaires politiques, soit sur ce qui regarde les Arts & les Sciences. Il partoit toujours des principes, il en tirait des conséquences & alla droit au vrai. Il composa aussi dans sa jeunesse quelques chansons, qu'on chante encore en Russie» *(Etude introductive).* Cette dernière affirmation est fondée sur les vers ci-dessous, que nous empruntons à la *Satire IV, A la muse* de l'édition précitée (p. 239):

«Je n'ai déjà fait que trop de chansons, que les jeunes Garçons & les jeunes Filles chantent ; en les chantant ils se trouvent sans s'en apercevoir percés des traits de l'Amour. Le temps de ces bagatelles est passé. Il ne me reste que des regrets pour ces jour filés d'or, que j'ai follement perdus à les composer»...

Venant de Londres, Antiochus Cantemir, prince moldave, allait être pendant quelques années, l'ambassadeur du Tsar de Russie en France. Conformément aux affirmations d'un auteur français moderne [24], «alors qu'à Londres il avait vécu assez retiré de la société anglaise, il se trouvait au contraire, à Paris, en contact avec quelques uns des esprits les plus brillants de son Temps". En retour, il fut hautement apprécié par les esprits cultivés de Paris. Voltaire qui affirmait que le Prince Cantemir «réunissait les talents des anciens Grecs, la science des lettres et celle des armes » lui dira, dans un spirituel hommage : «La

https://biblioteca-digitala.ro

multiplicité des talents de Monsieur le prince, votre père, et des vôtres m'avait fait penser que vous deviez descendre des anciens Grecs et je vous aurais soupçonné de la race de Périclès. Dans une autre lettre : «J'ai l'honneur de renvoyer à Votre Altesse *l'Histoire Ottomane* qu'Elle a bien voulu me prêter et c'est avec regret que je la rends. J'y ai appris beaucoup de choses. J'en apprendrois encore davantage dans votre conversation, car je sais que vous êtes *doctus sermones cujuscumque linguae et cujuscumque artis*»[27].

"... j'espère que ceux de votre sang qui sont en Moscovie serviront à y faire fleurir les arts que toute votre maison semble cultiver" (à Cirey, le 13 mars 1739). Et enfin : «Je sais que vous faites naître sous vos mains les fruits et les fleurs de touts les climats : les langues modernes et les anciennes, la philosophie et la poésie vous sont également familières»[28].

Quant à Desmoletz, déjà cité à l'occasion de sa préface à *l'Histoire de l'Empire Ottoman,* il souligne : «Le prince, son fils (de Démètre Cantemir — n.n.) héritier de ses excellentes qualités, après avoir mérité la considération de la Cour d'Angleterre dans son Ambassade, reçoit aujourd'hui dans celle de France nos tributs légitimes d'amour et de vénération».

Tel que l'affirme Marcelle Ehrard (op. cit. pp. 204—205) «dans la riche bibliothèque qu'il s'était formée avec amour et dont l'inventaire nous est conservé...tous les auteurs anciens étaient là, dans le texte original et dans les traductions françaises et italiennes, voisinant avec ce que les nations modernes avaient produit de plus remarquables, en particulier avec toutes les grandes oeuvres françaises du siècle précédent, les deux Corneilles, Racine, Molière, Boileau, La Bruyère». Antiochus Cantemir était «au courant des plus récentes tendances de la philosophie», ayant dans sa bibliothèque «les oeuvres complètes de Descartes, Newton, Locke, Maupertuis, Montesquieu, Voltaire, des extraits de Leibnitz, à côté de Platon et de Montaigne. Il ne faut pas oublier la place faite à des ouvrages sur l'art, sur les musées de Florence, l'architecture de Palladio ou les médailles et enfin à de nombreux cahiers de musique».

Parmi les idées échangées par correspondance entre Antiochus Cantemir et Voltaire, nous trouvons aussi certaines explications concernant les procédés spéciaux préconisés par son père, Démétre Cantemir, en vue de la transcription de la musique orientale : «plus tôt ressemblant aux Grecs qu'à celle dont on se sert en France. J'ai à Moscou un livre entier de pièces de musique écrites en de pareilles notes et composées par mon père, mais, par malheur, je ne suis pas capable d'en donner la clef».

. . . . . .

[1] Paru tout d'abord à Londres (1734), l'ouvrage écrit en latin et s'intitulant *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae,* constitua, jusqu'à la parution des études de Hammer et de Zinkeisen, la source la plus complète et la mieux fournie, pour la connaissance de la vie et de l'histoire de l'Orient ottoman.

[2] *Les écrits musicaux de Démètre Cantemir, Prince régnant de Moldavie,* Extrait des *Annales de l'Académie Roumaine* II-eme Série, Tome XXXII, Bucarest, Socec & Cie., Leipzig, Vienne, 1911, pp. 22—23.

[3] *Revue et Gazette musicale de Paris,* 5-e année, No. 45, dimanche 28 octobre 1838, pp. 433—435, Suite et fin IV *Instruments de musique des Orientaux, 2, Le Tambour.*

[4] No. 10, 7-e année, 15 mai 1907, p. 292.

[5] Chronique de l'ancienneté des Roumano-Moldo-Valaques (n. trad.).

[6] *Histoire de l'origine . . .*, t. II, p. 238 et seqq:

[7] *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique,* 2e édition, Tome II, Paris, Librairie Firmin-Didot Frères et C-ie, 1861, pp. 175—176.

[8] M. Montandon, op. cit. p. 2657.

[9] Voir les *Mémoires / du sieur / de la Croix* (p. 178 du présent ouvrage).

[10] N. Iorga, *Etudes roumaines. II : Idées et formes littéraires françaises dans le Sud-Est de l'Europe,* Paris, Librairie Universitaire, T. Gamber, MCMXXIV.

[11] *Operele lui Demetriu Cantemiru Tipărite de Societatea Academica Romana* Tomu I, Bucuresci, Typographia Cărţii (Lucrătorii Asociaţi) MDCCCLXXII pp. 128—129.

[12] Paris, chez Poinçot Libraire, rue de la Harpe No. 135/MDCCLXXXIX Tome premier (pp. 216—229).

[13] Il s'agit de Charles, marquis d'Argental, comte de Ferriol, ambassadeur de France à Constantinople (depuis 1699) et qui, nous venons de le dire, connaissait de près le prince Cantemir, plus précisément depuis l'époque qu'ils se rencontraient chez le militant hongrois Emmerich Thököly, nommé Grand-Duc de Transylvanie par la Sublime Porte.

[14] *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours,* Firmin Didot Frères, Fils & Cie, 1869, p. 396.

[15] Tome I, pl. 2, pp. 398—400.

[16] E. Schenck. *Zur Entstehungsgeschichte von Mozarts «Entführung aux dem Serail»,* dans *Musik im Kriege, Heft I April-Mai 1943, p. 12.*

[17] *«La bicentenarul naşterii lui Mozart, 1756—1956»* (A l'occasion du bicentenaire de la naissance de Mozart, 1756—1956), aux Editions Musicales de l'Union des Compositeurs de la R. S. Roumanie, Bucarest, 1956, 183 pages.

[18] *Op. cit.*, p. 142

[19] G.de Saint-Foix, *Wolfgang Amédée Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre,* 2-e éd., III Deselée de Brouwer (1936), p. 258.

[20] Erich Schenk, *Wolfgang Amadeus Mozart.* Eine Biographie, Zörich-Leipzig-Wien, «Amalthea» (1955), p. 541 : «Auch die *Entführung aux dem Serail* ist sogenante *Türkenoper,* ein seit Europas Bedrohung durch das östlichre Eroberervolk belibtes Genre, in dem der Orientale zunächst grotesk-barbarisch, später unter dem Einfluss der französischen Aufklärung als Personification eines nur noch in fernen Ländern anzutreffenden Edelmuts gezeichnet wurde»

[21] H. Abert, W. A. Mozart, *Neubearbeite und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns, Mozart, I-er Teil, 1756—1782,* VEG Breitkoph und Härtel Musik Verlag, Leipzig, 1953, p. 785 : «ist dreiteilig mit einer französischen Soloepisode in der Mitte und von ausgesprochen orientailischen Gepräge».

[22] *Beright den über Internationalen Musikwissenshaftlichen Kongress Wien Mozartjahr 1956,* Heransgegeben von Erich Schenck, 1958. Verlag Hermann Böhlaus NACHF./ Graz-Köln.

[23] J. Chailley, *Ibid., pp. 78—91.*

[24] Marcelle Ehrard, *Le prince Cantemir à Paris,* dans *Annales de L'Université de Lyon,* Société d'Edition Les Belles Lettres, Paris, 1938, p. 204.

[25] *Oeuvres complètes /16/* Histoire de Charles XII Paris, Garnières Frères, 1878, p. 273.

[26] Lettre du 3 mars 1739.

[27] Lettre 1138 du 19. VI. 1739.

[28] Lettre du 19.IV.1739.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Muzica, Nr. 9, p. 1 — 48, Bucureşti, septembrie, 1973

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.

Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I : Dimitrie Cantemir

I. P. „Informaţia“ — c. 3245

64.421

Preţul lei 7